

يطل مجلد "علامات" التاسع على متلقيه وهو يتمايل على محاور نقدية ، انطلقت في بدايتها من التنظير والدراسة إلى التأسيس فكانت الأعداد " ٣٣ ، ٣٤ ، ٣٥ ، ٣٦ " تبدو على قرائها وهي تحمل قضايا نقدية ضربت أطنابها في الحفر المعرفي ، والتأسيس العلمي ، لمسائل مازال بعضها يعيش في طفولة تنمو بعناية ، وبعضها الآخر بدا باشاً يفرح بشبابه ، ويتمنى أن يسمع آراء الآخرين فيه .

لذلك .. حفل هذا المجلد التاسع " بما يتصل بالرواية : تشكيلا لغويا ، وتشكلا مساريا ، وفلا زواتيا ، وبناء مكاتيا وجماليات ، وبالتلقي مكانة ومستوى ومسافة بينه وبين الإبداع ، وبالشعرية أسلوبا وتحليلا ، ودراسة مفاهيم ، وبالمرد حين يواجه بالتلقي وبالتاريخ بل به نفسه ، وبالتقافة على محور أوسع .

وهذا المجلد يختلف عن سابقه بأن أتيج له ما لم يتمتع به غيره منها ، فقد بدا على قرائه وهو يعيش مع حدثين مهمين في الساحة الوطنية والثقافة العربية ، الأول مرور مائة عام على تأسيس المملكة العربية السعودية ، والثاني احتفاء المملكة خاصة وعالمنا العربي عامة باختيار الرياض عاصمة للثقافة العربية .

وأسرة التحرير تتمنى من قراء وكتاب "علامات" أن يمدوها ببحوث ومقالات تنكئ على محور الثقافة العربية منطلقة من النقد

تنظيراً أو تطبيقاً ، لأن "علامات" ، لا تريد لنفسها أن تبرح مهمتها الأساسية وشعارها المستقر في أذهان قرائها "علامات في النقد" ولأن أخواتها "نوافذ" للترجمة ، و" جذور" للتراث ستكمل هذه المنظومة الثقافية .

إن "علامات" وقد أنجبت في أعوامها التسعة ستة وثلاثين عدداً لنشر بغرض من السعادة ، وأمل لمستقبل أكثر نضجاً ، وتتمنى أن يجد الباحثون والدارسون والمهتمون في هذه الأعداد ما يعضد لهم رأياً أو بسند معطومة ، أو يفتح آفاقاً أمامهم ؛ لأنها غطت - فيما تعتقد - جوانب من محاور النقد على مستوى التأسيس والتنظير والتطبيق والمعالجة . وأمنيتها الحقة أن يلمس قراؤها الفرحين بها ما يزيد تلك الفرحة ، ويعصى الاحتفاء بها ، مع أنها تنتظر الرأي المضيف والرؤية الثاقبة ، لأنها ترغب لنفسها أن تقوى بالرأي وتعق بالنصح ، وتزداد رسوخاً بما يقدم لها من دراسات جادة رضية .

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

وبالله التوفيق ومنه العون

أسرة التحرير



عبدالفتاح أبو مدين

(١)

إنني أؤكد .. في غير تحفظ ، أن الأخ
الدكتور زاهد محمد زهدي ، قد بذل
جهداً مشكوراً.. في تقديم هذه الدراسة
الواسعة ، عن الشاعر الكبير.. محمد
مهدي الجواهري وشعره ، وقد أعاته على ذلك صحبته المبكرة لشعر
الشاعر ، وسيره الطويل معه ، ومعرفة الشاعر عن قرب ، ثم تطرق
المؤلف بهذا الشعر .. الذي ملك عليه نفسه ، على ما يبدو ، وإعجابه
به .. وبإرادة صاحبه وقوته ، لأن الشعر القوي.. في تقديره ، لا
يصدر إلا عن شاعر قوي ، لا يهاب ولا يتردد ، والشواهد قائمة ..
عبر تاريخنا . خذ مثلاً : المتنبي، وأبا العلاء ، وأبا تمام وأضرابهم ..
من الشعراء عبر العصور الجاهلي والإسلامي ، والأموي والعباسي ،
وشعراء النهضة.. وفي العصر الحديث ، مثل الزهاوي والرصافي..
في العراق ، وبعض شعراء مصر، مثل البارودي وحافظ إبراهيم ،
وشعراء الشام ، مثل أبي ريشة وبدوي الجبل ، وكذلك الحال في
الجزيرة العربية وتونس والمغرب ، وبقية الأقطار العربية .

إن دراسة الأخ زاهد .. التي بين أيدينا ، معمة في الجودة
والتتبع ، والإحاطة بالكثير .. الذي يتصل بالشاعر الكبير وشعره .
وليس كثيراً .. أن يكتب كاتب نحو ستمائة صفحة ، عن شاعر فحل
كالجواهري ، بل إنه يستحق .. أن يؤلف في شعره الكثير والغزير،
من الأطروحات الجامعية ، ودراسات شتى . تعني بشعره وحياته

وتشرده ونضاله ، في سبيل ما يؤمن به . لكنني أطمح إلى أن تكون المنهجية في التأليف أساساً ، لتغادي الحشو والتكرار .. اللذين يبعثان على الملل ، ويضيعان على القارئ الجاد متعة القراءة والدرس ، لأن التكرار .. في أكثر من فصل ، يفقد القيمة الدراسية الجادة وهجها .. لأي مؤلف . انظروا مثلاً إلى كتاب المتنبي ، الذي كتبه المحقق محمود محمد شاكر ، فحين ظهر لأول مرة في طباعة عن " المقتطف " . كان متميزاً مركزاً ، ذا قيمة ومعنى . وحين وسعه مؤلفه ، فجعله مجلدين ، كثّر فيه التكرار والحشو ، وفقد قيمته الأدبية ، التي عرفت بها وتميز في طبعته الأولى ١!

إنني أؤكد أن الأخ زاهد يدرك ذلك ، غير أن حبه للشاعر الكبير .. دفعه إلى ما آل إليه كتابه ، ليكون ذلك التكرار .. مرات ومرات ، في كل الأبواب ، وكأن ينبغي أن يكون التركيز ، هو الهدف الأول ، لتقديم دراسة مقننة وإثباتية ، في كتاب تبلغ صفحاته من المئات ستاً ، ليصبح مرجعاً للدارس ، قبل القارئ ، غير أن الكتاب .. لم يسرق إلى هذا المستوى . ولعل أخص ما يفتقده القارئ الجاد ، أن المؤلف صرف النظر - وهو في حماسة الاهتمام .. وجمع المعلومات والتكرار ، في حماسة الاندفاع - عن بعض جوانب مهمة ، رغم أنه صاحب الشاعر وشعره وابن الشاعر الأكبر سنين ، جعله يتجاوز عن النقد .. الذي يحتاجه هذا الكم من الشعر ، وهو ما يتطلع إليه قارئ الكتاب ، ولم يعن الأستاذ زهدي .. إلا بالمطالع - قوة وضغط - وبعض الملحوظات . وكنت أود ، وربما غيري من قراء كتابه ، أن يعنى المؤلف ، ويقف على الشعر الضعيف المتكلف والمتوسط ، كما عنى بالشعر القوي .. الجيد المتميز ، في كل ما كتب وقدم ، كما هو

دأب ودور الدارس الحاذق ، الذي يعنى بدرسه ، كما فعل طه حسين في كتابه - مع المتنبي - . وحتى الذين كتبوا مقدمات لدواوين شعرية وكتب ذات قيمة ، كما فعل .. الأستاذ عبدالعزيز الربيع ، في ديوان : " قدر ورجل " ، للشاعر السيد محمد حسن فقي ، فقد أعطى ذلك الشعر حقه ، من التقييم والتقويم ، فبلغت مقدمته الدراسية ، وليست إطرءاء فحسب ، مائة صفحة .

ولا يغيب عن بال الأخ الدكتور زاهد زهدي ، ولا المثقفين ، ما جرى في عرف البلاغيين ، على جعل الأسلوب الوسط .. " الذي تساوت فيه ألفاظه ومعانيه ، أصل الأساليب . فإذا زادت الألفاظ على المعاني .. كان الاطناب ، وإذا زادت المعاني على الألفاظ .. كان الإيجاز . والبلغ الحق ، لا يكون من طبعه الطول ولا الفضول ، وإنما يملك إلى تأدية معانيه إلى ذهن القارئ أو السامع . طريق المساواة والتقدير ، أو طريق القصر والحذف . أما الاطناب أو الإسهاب .. فليس من طبيعة اللغة العربية ، لأنها لغة سامية . وأول الفروق بين اللغات السامية واللغات الآرية ، أن الأولى إجمالية ، والأخرى تفصيلية ، ذلك أن طبيعة اللغات الإجمالية ، الاعتماد على التركيز ، والاقتصار على الجوهر ، والتعبير بالكلمة الجامعة ، والاكتفاء باللمحة الدالة . أما طبيعة اللغات التفصيلية ، فهي العناية بالدقائق ، والإحاطة بالفروع ، والاهتمام بالملايسات ، والاستطراد .. إلى المناسبات ، والميل إلى الشرح . ولم تعرف العربية التفصيل والتطويل والمط .. وتعاقب اللفظ .. كلاً أو جملاً على المعنى الواحد ، إلا بعد اتصالها بالآرية الفارسية في العراق ، والآرية الأوربية في الأندلس .. كما يقول البلاغيون ^(١) .

(٢)

كنت أود .. من المؤلف ، أن يقف مع كتاب : " سليم التكريتي ، الذي كتبه عن حياة الجواهري - حكايات مع الأدباء - ، لكن الأستاذ زاهد ، أشار إشارة عابرة مقتضبة إلى ذلك الكتاب . وأكبر الظن أن مؤلف كتاب " الجواهري " ، رافض ما جاء في كتاب التكريتي جملة وتفصيلا . غير أن الواقع يدعو إلى الوقوف على ذلك الكتاب ، يأخذ منه ما يرى أنه حق ، ويرد على المزاعم .. التي لا صحة لها ، أما أن يرفض دون إبداء الأسباب ، فإن القارئ للكاتبين ، لابد أن يتساءل: لماذا لم يتوقف الكتاب اللاحق - الذي عنى بشعر الشاعر وحياته - عند الكتاب الأول ، يحاوره ، ويجادل صاحبه بالمنطق ، وينقض الباطل فيه بالدليل ؟! لم نر شيئا من ذلك قطعه الأخ زاهد زهدي ، وهذه حجة تحسب عليه ، لأن مبدأ التجاهل المطلق .. ليس من دأب الذين يعنون بالدراسة المنهجية المتقنة .! وخلال السطور التالية ، فإني أتوقف عند كتاب.. سليم التكريتي ، لأنني سبق أن قرأته ، وكتبت حلقات نشرتها في صحيفة البلاد، منذ أن وصل الكتاب إلى يدي .!

(٣)

يتحدث سليم في كتابه عن الجواهري ، فيقول : ارتفعت مكانة الجواهري وشهرته في آفاق العالم ، وأصبح في عداد شعراء الإنسانية ، فشارك في مؤتمر المثقفين العالميين ، في - بلونيا - ، في

أغسطس ١٩٨٤ ، وكان العربي الوحيد بين خمسمائة مندوب ، فاختير عضواً في حركة السلم العالمي " . هذا كلام جميل ، لماذا تجاهله الأستاذ زاهد ، ولم يشر إليه ، ولم يأخذ منه ؟ .

ويشير سليم إلى أن الجواهري .. فسي عودته من ذلك المؤتمر، توقف في بلد الجمال - باريس - ، فأعجب بها وأخذ يفرد:

كان طيوف الخطايا تنوء	مدى ، ثم تحتضن الأعين
كأنك باريس أم الدنيا	بكل الغموض ، بكل السنا
وكم من فم حشوه وردنان	هما الشفتان ، هما الجمرتان
أراق الزمان دماء الشباب	لبرويهما وهما يلهثان

وقال كذلك :

تسمح خدأ بخد يذوب	من الحب في وجنتيه ندوب
ولاح كما لاح فوق السهوب	رؤى تنشق في الوجوه قشوب

<http://ArchiveoftheSakhrat.com>

تعلمت كيف يشق الغزل طريق الحياة إذا أظلمنا

ويقول الكاتب .. إن الشاعر الكبير ، مكث في باريس زهاء خمسة أهلة ، ورغم ذلك .. لم يتعلم الفرنسية ، ولعلني أرى أنه غير معنى بتعلم اللغات ، وحتى حين ذهب مع الوفد الصحافي .. إلى بريطانيا ، وانشق عن الوفد ، أختير له مترجم . ليرافقه في رحلاته وجولاته ، ولم نر للمؤلف .. الأخ زاهد .. أي توقف أو إشارة ، عن رحلة باريس وبريطانيا !.

(٤)

وحين ضاقت الدنيا بالشاعر ، ثم حانت ساعة فرج ، بالعتقاد

المؤتمر الثقافي لجامعة الدول العربية .. في الإسكندرية ، في عام - ١٩٥٠ - ، ودعي الجواهري إليه، بعيداً عن الوفد العراقي الرسمي ، فذهب ، وألقى قصيدته : " إلى الشعب المصري " ، هاجم فيها الحكومة العراقية ، وحين أكمل إنشاده ، وقف الدكتور طه حسين ، وكان يومها وزيراً للمعارف ، فالتنى على الشاعر أبلغ الثناء ، كما أثنى على القصيدة.. بما تستحق ، ونحن نعرف من هو طه حسين خطيباً بليغاً ، حين يطرب لشيء ويعجبه ، فبتك تسمع منه العجب .. من سحر البيان ! وأعلن الأستاذ العميد للشاعر .. أن الحكومة المصرية على استعداد ، للإغفاق على أبناء الشاعر تعليماً وإعاشة في مصر ، وهم : فرات ، أميرة وفلاح . ولم نقرأ شيئاً من هذا فيما سطره الأخ زاهد في كتابه الكبير عن موقف الحكومة المصرية ، والموقف الكريم .. للأستاذ العميد طه حسين . أما قصيدة الشاعر في مصر ، التي مطلعها :

يا مصر تستيق للدمور وتعثر والنيل يزخر ، والمسلة تفلخر

لقد أتى عليها المؤلف في كتابه " الجواهري " .

لم يطل بقاء الجواهري في مصر ، فعاد إلى بغداد ، وحصل على امتياز جريدته " الرأي العام " . وبدأت في الظهور . ثم دعي إلى تأييد عبدالحميد كرامي .. في لبنان ، من قبل رياض الصلح ، رئيس وزراء لبنان يومئذ ، وحسين العويني ، وألحا عليه في الحضور ، ذهب إلى هناك ، وفجر قذائفه وهجومه .. في رائعته الرائية ، التي بدأها بقوله :

باق وأعمار الطغاة قصار من سفر مجدك عاطر موار

وعصفت هذه القصيدة بوزارة الصلح .. فاستقالت ، وأسندت إلى العويني ، ورحل الشاعر .. في أربع وعشرين ساعة من قيام الوزارة الجديدة . وكانت حكومة العراق للشاعر بالمرصاد، لما نالها.. من شواظ قصيدة رثاء كرامي ، وأتيح لها الانتقام من الشاعر، حين نشر قصيدته " تنويع الجياح " ، التي يقول فيها :

لأمي جياح الشعب نأسي	حرسك ألهة الطعام
لأمي فإن لم تشبني	من يقطعة ، فمن المنام

وكان الجواهري .. يصدر جريدة - الأوقاف البغدادية - ، فحطت، وفكر الشاعر مجددا في الذهاب إلى مصر ، لاسيما وقد لقي منها ترحيبا على لسان وزير معارفها.. الدكتور طه حسين ، إبان مشاركته في المؤتمر الثقافي لجامعة الدول العربية ، والاتفاق على أبنائه .. تعليما وإعاشة ، وذهب إلى أمه في النجف لوداعها ، وجاء دافق الشعر .. في أثناء زيارتها ، فأنشأ قصيدة بعنوان : " قصص العظام " ، نشرت في جريدة - الناصر - الدمشقية ، ونقلتها عنها .. جريدة - صوت المبدأ ، فنشرت فيها ، يوم ١٩٥١/٦/٤ ، وفيها يقول:

تعالى المجد يا قصص العظام	وبورك في رحيلك والمقام
حجبت إليك والدينا تلاقى	عليك بكل خاصمة عقام
وفي صدري، تدور مسومات	عصين على اللجام

ترك الجواهري .. بغداد إلى مصر . وفي مطار القاهرة .. لم يسمح له بالدخول ، فهاتف ابنه فرات .. ليبلغ الدكتور طه حسين الأمر ؛ فأسرع الأستاذ العميد ، إلى الاتصال بوزير الداخلية يومئذ فؤاد

سراج الدين ، يطالبه السماح بدخول الشاعر مصر ، وجرى ذلك على عجل . ولعل عدم السماح للجواهري بدخول مصر .. كان كما يبدو بإيعاز من حكومة العراق !.

وفي مصر يومئذ ، كانت المقاومة الشعبية .. تكافح الاستعمار ؛ فحركت مشاعر الجواهري ، فنظم قصيدة يقول فيها :

غلى الدم الفالي يسول	إن المسيل هو القتل
مدي بهامك ، فالجها	د لديه من هام تلؤل
مترامات ، لا تبالي الده	ر يقصر أو يطسول
من ها هنا فجر يط	ل ، ومن هنا ليل يزول
قل للشهاب بمصر والد	نوبا ، لمن يصفي تقول
هذا أوان الجولة الكب	رى . تبارك من يجول
إن لم تصلوا للذبي	د عن الحياض ، فمن يصل
خوضوا المسمري	ن . فطالما خضبت وهول
وتصيدوهم .. مثلما	صيدت لمحترش وعول

ويعن الكاتب ، أن الجواهري .. لم يلق بمصر ما يحلم به ، من المجد والشهرة والإشادة بمواقفه البطولية ، فقرر .. أن يغادرها ، وبدأ في نظم قصيدة غاضبة . ولعله أخبر .. الأستاذ السيد بذلك ، فهون عليه. ولعله رجاء ألا يفعل ، واكتفى الشاعر بكتابة بيتين اثنين .. هما :

ما تفك يا مصر وإللال تعويد	يمومك الخسف كظور وأفسيد
مقالة كسرت ، والحب شافعها	حب الممودين لوشلوا لما سيدوا

وعاد الجواهري - خالي الوفاض - ويقول التكريتي . ، في

ص " ١٠٤ " . من الصفات المميزة للجواهري ، عدم اعترافه بالوفاء لأي إنسان كان ، فكلمة الوفاء .. لا وجود لها في قاسوس الجواهري ، مثل كلمة - الانضباط - ، ولم يوف حالماً " ! . وأنا لست أشكك أو أؤيد هذا الاتهام ، لأنه قاس وبشع ، لكن هذا الاتهام .. الحكم فيه إلى العارفين والمخاططين للرجل . وأنا لا أزكي على الله أحداً ! .

وخلال حركة عام ١٩٥٨ ، كان الجواهري .. يعيش في منفاه بمدينة " براغ " ، في شقة منحت له من الحكومة التشيكوسلوفاكية ، مكث فيها سبع سنوات ، ثم استدعته حكومة البعث ، ومنحته مرتباً ، وطبعت أعماله الشعرية ، وأرسل إلى لندن للعلاج .. على نفقة الدولة ، واستأجرت له شقة في عاصمة اليونان .. يقضي فيها الصيف ، على شاطئ البحر ، ومنحته شيكات ينفق منها ، كما منحته عشرة - دونمات - ، من أرض على الضفة اليمنى .. من نهر دجلة لبناء دار .

(٥)

كان الجواهري يسير في الفلك اليساري ، وتدور نغمة اليسار في أشعاره ، لاسيما خلال الحرب العالمية الثانية .. وما بعدها . ويقول سليم التكريتي : إن الشيوعيين لم يكونوا يشاركون في تحرير الصحف التي كان الجواهري يصدرها ، وقد نشرت صحف الجواهري بعض مقالات لكتاب شيوعيين .. " . ومنح الشاعر .. امتياز جريدة ، أسماها " الجهاد " واعتقل الجواهري مع آخرين ، ثم أفرج عنهم ، ونظم وهو في المعتقل قصيدة بعنوان : " ظلام " ، يقول منها :

ظلام يغور ونجم يغور وزنجي ليل يخوف الدهور
كان ثناءه عش النور كان للمجرة فيها بثور
ألم يا ظلام رواق الضباب وشد في فؤادك سود القباب

• • •

ألم يا ظلام رواق الضباب وخيم فلا نجمة تطلع
ولا همسة من فم تسمع غفا الحقد بالليل والحافد

وحين تولى الملك فيصل الثاني الملك ، مدحه الشاعر بقصيدة ، بعنوان : " ته يا ربيع " . فذهب خصوم الجواهري وحساده وأعداؤه ، أو - المنقلبون - عليه .. من اليساريين ، للنيل منه ، واتهامه بالتزلف والسقوط ، ونظم فيه أحدهم قصيدة ، فيها قذو وسباب ! ولم ينل الجواهري شيئا عن قصيدته .. في مدح الملك فيصل الثاني .. سوى إعادة امتياز وإصدار صحيفته - الرأي العام - ، وهي مصدر رزقه . وتجددت ثورة الشاعر .. على الحاقدين والحاسدين وغيرهم ، فنظم قصيدة بعنوان : " كما يستكلب الذئب " ، نشرها .. في آخر يوليو - ١٩٥٣ - ، في جريدته ، بعد أسبوع .. من إصدارها ، فقال :

عدا عليّ كما يستكلب الذئب خلق ببغداد ، أنماط أعاجيب
خلق ببغداد ، معسوخ يفيض به تاريخ بغداد ، لا غرب ولا نوب
لو شئت مزقت أسنانيا مهلهلة فراح سوان منهوك ومحجوب
إني لأعز أحرارا إذا يرموا بالحر يلويه ترغيب وترهيب
فما لعدان أهواء وعندهم في كل يوم من التفرير أسلوب
مشت إني بعوضات تلدغني وهل يحس دبيب النحل بصوب
ما أغرب جلف لم يطلق به لب وعنده للكريم الحر تاليب
ويستثير شجاهم أصيد عصرت منه الخطوب ، وشذته التجاريب

ما كنت أول مصود تهضمه وكس، وهاربه بالسب مسبوب
 يبقى القصيد لظى والأرض مشربة نماء وتزري مع الريح الأكاذيب

إن الأحداث لا تضعف نفس ولا همة القوى وإرادته ، ولا تهزمه الخطوب والأحداث . ولقد حدث صراع .. بين عبدالإله الوصي على عرش العراق ، ونوري السعيد .. رئيس الوزراء ، دفعت الثاني إلى باريس .. بحجة العلاج ، ولم يعد .. (لا باشرطه، حل مجلس النواب ، ففعل عبدالإله ، وأنشأ في ذلك الجواهري قصيدة بعنوان : " التعويذة العصرية " ، وهي قصيدة تهكمية .. ساخرة لاذعة ، ويقول سليم التكريتي إنه لم يتمها ، وربما كان مرد ذلك خوف العاقبة .. كما يطل الكاتب ، أو أنها ضاعت .. مع ما ضاع من أوراقه .. يقول الشاعر :

صوت وجهك بالقمر وبما أضياء ، وما الزهر
 وبما تفتح من صبر م التبت ، أو نور الزهر
 من شر حاسدك الضمير م ، على مناك المزهر
 يا تحفة العصر الحدي ث ، بحيث تحسده العصر
 يا أيها الفكر العظمى م ، بحيث تنحسر الفكر
 يا خير من حكم البلا د ، وخير من ساس البشر
 يا خالق النواب خلق الطير ر من طين الحفر
 سبحانه خالقك المبرأ كيف صاغك من لبر

يذكر المؤلف .. سليم التكريتي ، أن عبدالإله ، في عام ١٩٥٥ أراد إرضاء الشاعر وتعويضه عما حل به من كرب وتعيب ، بمثابة عما أصاب الرجل وأضناه .. وحرمة من الحياة الكريمة ، التي

كان ينبغي أن ينالها ، وهو الصوت المجلجل للعراق .. في العالم العريض ، " وإن كانت له تقلبات هي .. من الأسباب في حرمانه وإهماله " . وكان التوجه أن يعطى للشاعر أرض زراعية وآلات حراث وحصاد والمواد الزراعية الأخرى ، وزين أصدقاء الجواهري له ذلك . وقدر الرجل .. أن هذا الزرع سيحقق له بعض أحلامه ، لاسيما في الثراء ، وتزوج الشاعر بفتاة ريفية ، لكنه طلقها .. بعد التجائه إلى الشام ، وشغل بالزراعة ، واتشغل عن الشعر ، فلم ينظم سوى قصيدة .. خلال تلك الفترة ، عنوانها : " يا أم عوف " ، في عام ١٩٥٠ .

لقد فاتني .. وقد تذكرت بأخرة : أنه كان ينبغي علي أن أشير .. وأنا أقدم هذه النماذج .. التي أتى بها التكريتي ، في سياق حديثه عن الشاعر الجواهري . أقول فاتني المؤلف على الأبيات الجيدة ، لأشير إليها ، لأن الجواهري .. شاعر مطبوع .. من كبار شعراء القرن العشرين . وأشير كذلك إلى أبيات واضطر .. مهزوزة وضعيفة ، ليحيط بها القارئ ، وقد شغلت بالأحداث .. التي عاشها الشاعر ، وصراعاته ونصبه ومواقفه . ولم يكن في حساباتي .. التوقف عند الأبيات التي ساقها سليم ، من خلال حديثه وسرده .. لشؤون وشجون الجواهري ، وهو قد عاشه زمنا ، وعمل معه ، وعرفه من قرب . أما أمانة الصدق وتجاوزه إلى ما عداه ، فليس من شأنني التوقف عند ذلك المرد لحياة الشاعر ، وما غمز به ولمز ، وشكك وعلل .. وأبدى وحدث ، معنيا بذلك ، إلا إذا كان يبدي ما ينقض ما قرأت .. مما ساقه الكاتب سليم التكريتي ، وحينئذ اضطر إلى المقارنة .. بين حالين ، وروايات ، يعارض بعضها بعضا ، ويناقض

بعضها بعضا كذلك . إلى غير ذلك مما تدعو إليه القراءة والتقصي .. والتحليل والتأمل ، لنلا نظلم الشاعر الكبير ... إذن هذه الوقفات .. ليست دراسة وتأملات فيها عمق ، إنما هي وقوف على نماذج مما ساقه المؤلف ، لا تمت إلى الدراسة بمعناها الواسعة بصلة . وحسبي إنها وقفات سريعة ، على صور .. من حياة الشاعر الكبير ، وهو قد قدم ثلاثة مجلدات ، يمكن الرجوع إليها وقراءتها واستنطاقها .. والتوقف حيث ينبغي ذلك والتأمل . والأبيات التي جاءت في قصيدة الشاعر " أم عوف " ، وشكوى الشاعر ، شعر جيد ، سوى صدر البيت الثاني .. فبانه لم يعجبني ، لأنه ضعيف ، وهو قوله : " في كل يوم بلا وعي ولا سبب " ، فهو حشو لكلام أو كلمات .. ليست في مستوى القصيدة وجودتها ، ولا مستوى شعر الجواهري القوي ، وهذا شيء طبعي ، أن نجد في شعر أي شاعر فحل .. بعض الضعف والتكلف ، وحتى الركاكة . إذ لا يوجد شاعر يجيد في كل ما ينظم ويقول ، لأن الشاعر بشر ، والبشر خطاء ، ذلك أن من طبعه .. أن يصيب وأن يخطئ . ومطلع قصيدة " أم عوف " :

يا أم عوف عجيبت ليلنا بنين أهواها القصوى ويصينا

وعنوان القصيدة .. يعود إلى صاحبة كوخ ، كان يتوقف عنده الشاعر .. وهو في طريقه إلى مزرعته ، فيجد منها التكرم والترحيب .. وهذه القصيدة .. من روائع شعره ، وفيها ألم ممسّض ، ولوعة وشكوى !

وذهب الشاعر إلى الشام مدعوا ، للمشاركة .. في الحفل الذي تقرر إقامته لماتم عدنان المالكي ، الذي صرع في دمشق ، في عام

١٩٥٦ . والجواهري .. في صراعاته وحروبه لا يهدأ ، وحين يتلقى الضربات ، يضيق بالحياة ومن حوله .. في العراق ، فيفر إلى الدول الأوروبية الاشتراكية حيناً ، وإلى مصر حيناً آخر ، وإلى سورية ولبنان، ليتنفس من الكرب الذي يحيط به ويعشه ، وليبتعد بعض الوقت .. عن حياة الاقتتال ، وإن كانت لا تهدأ له حال ، حتى وهو بعيد .. عن بغداد ، فينسج الملاحم والبراكين ، ضد أعدائه وشائنيه وحاسديه ، لأنه يحس بالظلم والغبن ، ذلك .. أنه لم يقدر كشاعر كبير ، وصوت مجلجل لوطنه .. في المؤتمرات والمحافل التي يدعى إليها ويحضرها.!

شد الشاعر الرحال إلى عاصمة الأمويين .. للتلفيس ، وليهتبل الفرصة المتاحة ، فيلقى شعره . وينال من خصومه .. من الحاكمين في العراق ، بصواعقه التي لا تفتي عرضاً.. من خلال نسيج شعره ، وإنما هو يمصن في التعريض بمن يكرهونه ويكرههم . ويحاربونه ويحاربهم .! يقول المؤلف سليم التكريتي : " وكان في ذلك الوقت يحس بأنه قد غدا منبوذاً من أطراف الحركة الوطنية ، وغير محترم من لدن الطبقة الحاكمة .. التي عقدت لمساته بالمزرعة الموهومة ، ولذلك وجد في حضوره حفل - المألقي - متفصلاً له ، لكي يعيد ما أضاعه من مكانة لدى الشعب . قال الجواهري :

خلفت غثسية الخنوع ورثي	وأثبت قلبس جمرة الشهداء
ودرجت في درب على غت السرى	ألق بنور خطاهم وضياء
لوى على المستعربين صواعبا	وعى الشعب ويقظة الدهماء
وتكشعوا عرياً على أنفوسها	مثل الصمصوم بلبلة قراء

إلى أن يقول :

ستونس قدام الشعوب كخرقة	مهروءة من كان موطء بلاء
سيوى عتاد الأجنبي بعونه	مرمى عقيدة أمة عزلاء
ستعود تصهر طلقة وقنوفة	ترمي الطفافة سلاسل السجناء

وخلال لجوء الشاعر إلى الشام .. لم يملك لمساته ، وهو كالطائر الذي ألف التغريد وهو مطلق .. أو حتى وهو حبيس في قفص . والشعر متنفس الشاعر .. وهاجم نفسه عما يختلج في صدره . وقد نظم في دمشق قصيدة بمناسبة أسبوع الجزائر .. الذي أقيم في سورية ، في عام ١٩٥٦ ، وهي قصيدة من روائع الشعر العربي ، منها:

ردي عظم الموت لا تجزعي	ولا ترهبي جمرة المصارع
فما سرعت جمرات الكفا	ح ، لغير خاليق بها أروع
دعي شفرات سيوف الطففا	ة ، تطبق منك على المقطع
فسارية العظم المستقبـ	ل ، يقر يد الموت لم ترفع
فباتك والموت دون الحيا	ض ، سنوان للشرف الأرفع
جزائر ، دارت بمسكنهم	رحى ، من يضرب بها يهلع
وأنن فجر الشعوب الهتو	ف ، ينشق في بقعة الهجع
مشت بك باريم أم الحظو	ق ، وحشا يدب على أربع
تمزق أطفاله أمة	بحق الحياة لها تدعي

سقت تلك الصفحات .. ولعلها طالت ، وذلك من خلال قراءه كتاب الدكتور زاهد زهدي ، غير أنني .. لم أدخل في التفاصيل ، التي سأبدأ فيها بدءاً من هذه السطور . وقرأت كتاب سليم التكريتي، واستنتجت منه .. ما قدمت من صفحات ، وتركت الكثير . والمسؤال التلقائي : لماذا لم يخصص الأستاذ زاهد صفحات .. من كتابه الضخم ، يحاور فيها ما كتب سليم ، يقبل منه ما يقبل ، ويرفض ما يرفض ؟!

لأن القارئ ، أي قارئ ، قرأ ذلك الكتاب ، وقرأ اليوم دراسة زاهد ،
 يقول : ما رأي اللاحق فيما كتبه السابق ؟ مع أو ضد ؟! كنت أطلع
 إلى وقفة من الأخ زاهد .. يفتد فيها ما كتبه سليم عن شاعره . لأن
 سليما - عايش الجواهري ، وعمل معه في الصحافة ، عايش ظروف
 الشاعر وحالته ، وقال كل ذلك فسي مؤلفه .. بأسلوب لا تنقصه
 الصراحة . ومن حق الجواهري .. على مؤلف كتاب " الجواهري " ،
 أن يتوقف لحوار كتاب سليم ، والرد على ما قد يكون فيه من
 تجاوزات !. أما أن يقول كلمتين ، كإشارة عابرة ، ثم لا يأبه لما
 حملته كتاب التكريتي .. من دعاوى واتهامات، فإن هذا يضي عند
 القارئ .. أي قارئ ، أن ما قاله سليم صحيح ، ما لم يأت ما ينقض
 ذلك بأدلة وحجج ومنطق **حواري بين** . وهذا ما لم يفعله الأستاذ زاهد ،
 رغم ضخمة كتابه .. الذي ألفه عن الشاعر الكبير !.

(٦)

ونلج إلى صفحات كتاب - الجواهري - ، وتوقفني شبه
 جملة ، في ص (٣٩) ، في السطر الخامس .. قول المؤلف : " وكان
 من سخریات القدر " إلخ : وهذا تعبير لا يليق بمسلم أن يلقي به ، لأننا
 نؤمن بالفتنة .. لا يزعه شك ، أن القدر خيره وشره من الله
 تعالى ..! وفي ص (٤٠) .. يقول الكاتب : " فقد شاعت ظروف
 ومصادفات " إلخ . والمثينة لا تكون إلا لله وحده . ونحن المسلمون
 نردد : ما شاء الله كان وما لم يشأ لم يكن . ومن المؤسف أن
 الشاعر نفسه .. يستعمل شبه جملة - سخرية القدر - ، كما في
 قوله ، في ص " ٤٤ " ، البيت (٣) ، من قصيدته في - رثاء أبي التمن -.

هي للذين لو امتحنت بلاءهم لعجبت من سخريه الأقدار

الفصل الأول

ورأيت.. أن المؤلف شغل من كتابه ثلاثين (٣٠) صفحة ،
عما يقول الشعر عن - مؤلف الجواهري - ، من ص ٥٩ - ٨٨ .
وهذا إسراف وبذار ، وكان ينبغي أن يجمع في ثلاث صفحات ،
والنتيجة واحدة ، لكن المؤلف .. أسرف على نفسه ، وأسرف على
قارنه بهذا التطويل الممل للمجحف ، وقد ألممت آنفا .. إلى معطيات
البلاغة وجمالها ، وهي تنحو إلى الإيجاز - غير المخل - . وأوشك أن
أقول .. إن مثل هذه الإطالة **ضرب من العبث** ، يمارسه بعض الكتاب
والمؤلفين ، بدرية ، وربما بغیر دراية ، وليس هذا الممسلك منهجا
سويا ولا مقبولا !.

في ص ١٠٨ " قصيدة .. حالية الغالية ، منها هذا البيت :

ولقد يحس الشاعرون بأنهم عباد على أوطانهم مطروح

وفي الهامش ، يشير المؤلف .. إلى أن جمع كلمة شاعر
على " شاعرين " ، استصالح نادر ، ولكنه صحيح ، ثم يقول : " وربما
كان الوزن قد اقتضاه ذلك " ، ونحن نطالب الكاتب بتوثيق ما يثبت
صحة هذا الجمع ، لاسيما وأنه يخاطب مثقفين ، يريدون تأكيد ما
يجزم بصحته ، وإلا ألزموا القائل والمؤيد الحجة . ولم أر في
مطالعاتي .. جمعا لكلمة شاعر على ما ذهب إليه الشاعر ، ولا في
بعض قواميس العربية .. التي تحت يدي !.

الفصل الثاني

وفي ص ١٠٩ " يعلق الكاتب على أبيات للشاعر ، من قصيدته : " دجلة الخير " ، بقوله : " حتى إنه ليعتبر أن مزامير نبي الله داود كانت ذات أثر خالص ومتميز في إيصال رسالته إلى الناس بما تمتعت به قوة الفن " . أما للشاعر الجواهري .. فيقول :

باجلة الخير كان الشعر مذرسمت كف الطبيعة لوحا "سفر تكوين"
مزمرا "داود" أقوى من نبوته فعوى وأبلغ منها في المضامين

أقول للكاتب وللشاعر .. إن الفن الذي يعنيه ، بعيد كل البعد عن الرسل والرسائل السماوية التي أنزلت إليهم . وأرد على الشاعر .. بأن الطبيعة لا ترسم شيئا ، ولا تصنع شيئا ، ذلك أن كل شيء من صنع الله . وقول الشاعر : " مزمرا داود أقوى من نبوته " ، فذلك سفسطة وعث وتخريف ، وهل يقول إنسان يؤمن بالله وملائكته وكتبه ورسله واليوم الآخر وبالقدر . هل يقول .. إن مزامير داود عليه السلام أقوى محتوى ، وأبلغ من الرسالة في مضامينها ؟ . إنه هراء واتعراف عن جادة الإسلام !

وفي ص ١١٠ .. يقول الكاتب وذلك حول شعراء العصر الجاهلي : " فبني أكاد أقترب من القول إن شعراء الجاهلية - رغم إنكار وجودهم من قبل الدكتور طه حسين - لم يكونوا سلكوا هذا المنحى " إلخ: والذي أريد التعقيب به في هذا الموضوع .. أن الأستاذ الصيد ، لم ينكر وجود أولئك الشعراء ، وإنما أنكر بعض شعرهم ، وقال إنه - منحول - ، وساق على ذلك أدلة .. فيما رآه وحمله على الشك !

في ص " ١٢٠ " ، والمؤلف يجول مع الشعراء ، فكتابه لم يوقفه على الجواهري وحده ، ليحقق هدف الكتب من التوسع .. من خلال استطراداته وشواهد والمائاته ، يقول المؤلف : وإن فقد كسان مولد الشريف الرضي إيذانا بمرحلة هامة من مراحل تطور الشعر الذي كاد أن يختفي في العالم كما يقول " . وينقل قول الشريف الرضي : "وكونه الفارس الذي لا يأتي بعده شاعر آخر إلا ليكون رديفه على سهوة جواد الشعر الذي يمسك هو بعنقه " .

نحن نؤكد أن الشريف الرضي شاعر فحل ، وفي عداد الشعراء الكبار وشعره قوي متميز ، لكن لا يقول نافع واع ودارس مجيد ، إن الشعر لولا مولد الشريف الرضي لانتهى! . ولا يسلم أحد من العقلاء وهم كثر أن الشاعر العربي هو -الأوحد- ، الذي لا يأتي بعده شاعر آخر يتقدم عليه !. هذا كلام لا يعول عليه ، لاسيما وأن قلله هو الشريف الرضي نفسه !. وكنت أنتظر من الدكتور زاهد أن يقول كلمته في هذا الإبداع المرفوض - جملة وتفصيلا ، ولكنه لم يعلق بشيء ، وكأنه مقتنع بما نقل إلينا ، ونحن لسنا معه .. إذا كان في دائرة التسليم !.

وينقل إلينا المؤلف قول الرضي .. الذي يدعي فيه الصدارة ، وإن يأتي من يجاريه !

وإن قوافي الشعر ما لم تكن لها	مصلحة فيها عتيق ومصرف
أنا الفارس الوثاب في سهواتها	وكل مجيد جاء بعدي مصرف

في ص " ١٢٣ " ، يتحدث المؤلف عن شعر الجواهري ، وأن الشاعر " : مد إلينا بالشعر سبيلا للهداية والرشاد " . وهذا كلام باطل ،

فما كان الشعر يوما ما سبيلا للهداية والرشاد . ولكن جيده الملتزم
حكمة ، والحديث النبوي يقول : " لنن يمتلئ جوف أحدكم قبحا خيرا
من أن يمتلئ شعرا " . ويأتى الشاعر الجواهري ، والأسنان زاهد ،
ينحو نحو أستاذة ومثله الأعلى .. فيما قدم . يقول عن القريض ، إنه
أجل ما خلق الله لخلقته :

وأجل ما خلق الإله لخلقه وحساب فضل الله غير مطلق

في ص ١٢٤ " ، يقول المؤلف : وهكذا نرى أن الشعر لدى
الشاعر الراحل هو - كالغيث - فيما يحدثه من أثر طيب في الطبيعة ،
وكالشمس في إشراقها " . والجواهري يقول في ص ١٢٥ " .

قد قرأت الشعر في " القرآن " من عهد التصابي

وأتساءل ما الشعر الذي قرأه الشاعر في القرآن أكثر من قول
الحق : والشعراء يتبعهم الغلوون ألم تر أنهم في كل واد يهيمون ،
وأهم يقولون ما لا يفعلون ؟ " وعقب هذا القول من الشاعر .. في
الصفحة نفسها ، اسمعه كشاهد على الشعر والشعراء يقول :

قد سئمت الشعر ما فيه	سوى معنى كذاب
كل يوم شاعر كالبحر	ينعى قسي غراب
وقواف لا يلحن السمع	إلا باخصاص
لهجة الصنق بها مثل	بياض قسي غراب

ولست مع المؤلف .. في توجهه إلى معنى بعد ، لا يقصده
الشاعر ولا يريده ، فموطنه ونهره " دجلة " .. الذي طالما تغنى به في
حب عارم ، وشوقه إليه إذا بعد عنه ، لا يمكن أن يكون خطابا له
ومناجاة .. مداخنة من الشاعر ، فلنهر ينبوع حياة ، ينفع ولا يضر ،

نافع لأن منه كل شيء حي .. كما جاء في الكتاب العزيز . ولست أدري ، كيف جنح خيال الكاتب وتصوره لمعنى بعد ، وهو تشكيك ، وهل الكاتب يشك في وفاء وحب الشاعر لوطنه ومنه - دجلة - ، الذي يردد اسمه على لسانه : يا دجلة الخير ! لو قال هذا الكلام المشكك فيه غير زاهد زهدي ، لربما قبل ذلك التفسير من إيمان جاهد شائئ . والبيت الذي أنا بصده قول الشاعر :

مشق لم يك بي عيش ضيق به فضرع دجلة لو مسحت نارا

وتعلق المؤلف على هذا البيت بأن قال : يبدو لي أن عبارة " لو مسحت " لا تتعلق كثيرا بعملية مسح الضرع .. استنداراً للحليب كما تفعل الحالبه مع الشاة ، قدر ما هي تعني من طرف لا يخفى على القارئ عملية التعلق والنفاق ، وهو ما يطلق عليه العراقيون تعبير " مسح الجوخ " . وأسأل : أي جوخ يعني الكاتب ؟ وهل الشاعر الكبير هو الماسح ! إن كلام الشاعر صريح ، وكارثة كبرى .. إذا كان زاهد يشك في صدق شاعره الأثير عنده ! والشاعر في خطابه لعاصمة الأمويين ، يعان في صراحة أنه لم يخرج منه من بلاده ضيق عيش ، ذلك أن ما يجده في نهره المحبب إليه .. يكفيه عيشاً وغذاء ، بمجرد أن يقف على شاطئه ويمد يده إلى صفحته ، كما تصنع الحالبه مع الشاة لتكر اللبن . ثقة عارمة وحب عميق في نفس الشاعر وفؤاده ! لقد ولّفت حائراً أمام تشكيك الكاتب وتفسيره ! ولطي شككت في هذا التعلق ، وأنه جاء خطأ وسبق قلم .. ربما !

ويقول الشاعر .. من أبيات بعنوان قدر القوافي :

هذا زمان كليل أن يكيل لكم صاعاً بصاع وامداداً بامداد

ويلخذ المؤلف .. في شرح كلمة - مد ، وهو مكبيل مقداره

كذا، ويذهب إلى صحاح الجواهري .. يستمد منها الشرح والتفسير . وهذا الأمر لا يحتاج إلى إيضاح وبيان ، لأنه معروف ، وأعيذ الكاتب أن يستهين بوعى وإدراك المثقف ، فيشرح له أيسر الأمور ، لكن لا بأس من تفسير بعض الكلمات الشائعة في اللهجة العراقية الدارجة ، وهو ما لم يعن به الكاتب .! وحتى كلمة " يقيني " ، التي جاءت في قول الشاعر ، ص ١٣١ :

وحرمت النعم مد جناحيه " يقيني " ومن معي كالشراع

فسياق البيت .. صدره وعجزه يبين ما نهض بشرحه الكاتب ، في غير ما حاجة .!

في ص ١٣٤ " ، لم يعجبني قول الشاعر في مقطوعتين متتاليتين ، في الأولى :

من أين سارت وجدت قتالا أهلا وسهلا ! مرحبا مرحبا!

وفي الثانية قوله :

قولوا لمن هذا القريض يسرني ما قلتكم إن رافكم إنشاده
شعر يعجبني به الجمال مكررا منه الجميل متى يكون لفساده

وجميل بل رائع قول الشاعر ، ولابد من الإشارة إلى ما يطرأ من هذا القريض ؛ حتى لا أتهم أنني أتوقف عند الأبيات الضعيفة وحدها. ومن البدهي .. أن الكثير من الشعر الذي لم أذكره مما يعجبني ويطرأني مثل أبيات من قصيدة: " قتل العواطف " ، وضع لها الكاتب عنوانا - أعلى من الشعر ؟! - . يقول الشاعر المجيد في ص (١٣٨) :

شكت إلى القوافي فرط ما اتبعت
من وكنت أراها خير مصعوب

ومنها هذه الأبيات الحسان :

وما اشتكيتني إلى الأتعر عن مضض
إلا شكية محروب لمحروب

• • •

إن الأتعب وإن الشعر قرحما
لم يبق من يستثير الشعر نخوته
أعلى من الشعر عند القوم منزلة
نفع البطون وتطريز الجلابيب
مطرح بين متبوء ومسبوب
ومن يحركه لطف التراكيب

وربما كانت الأبيات الخمسة ، من قصيدته : " حالنا أو في سبيل
الحكم " ، واختار لها المؤلف عنوانا : - ستضعك قراء التواريخ - ،
ص - ١٤٠ - من شطر أحد الأبيات :

ولا تحسبن الشعر سهلا مهيبا
فإن عظيما أن يخلد شاعر
ستضعك قراء التواريخ بعدنا
فإن ترني أنكى القوافي بنفثة
بهذي السلاوي بين بك وحاضر
مفازي جيل بسائقواي السوالر
أراني على كتمانها غور صابر
أقاسي ركودا لا يابقي بشاعر
فإن ترني أنكى القوافي بنفثة
فإن ترني برغم العاصفات التي تروى

طين خبيث !

في الأبيات الستة ، التي اختارها المؤلف .. من قصيدة :
قال وقلت " في ص - ١٤٢ - ، واتخذ لها الكاتب عنوانا : " وهكذا
الشعراء .. " . تبدأ الأبيات بقول الشاعر :

قال : لله أنتم الشعراء
عدد الرمل عندكم أمواء

ثم يقول :

أرأيت الكواز أنفس ما يملك نخرأ طين خبيث وماء

والبيت الأخير :

وكذا كل خالق يترضى ما تبنى ، وهكذا الشعراء

لقد ضمت ذرعا بكلمة - خبيث - ، نسبة إلى الطين ، والإيمان مخلوق من طين ، وهذا سوء تعبير من الشاعر ، وسوء وصف ، وسوء أدب ، ومعنى الكواز واضح ، وهو صانع الكوز والجرار إلخ . . وكذلك قول الشاعر : " وكذا كل خالق " . ونقول ونود ما جاء في الكتاب العزيز : " فتبارك الله أحسن الخالقين " .

ونقرأ أبياتا سطحية للشاعر ، وكما وددت أن يثبتها المؤلف ويقدمها للقارئ ، فذلك أجرى بالشاعر والكاتب معا ، وتبقى في ديوان الشاعر مع جيد شعره ومتوسطه.

الفصل الثالث

في ص ١٥٥ ، يقول الشاعر :

طال المسكوت لأمر خيرا صمى أن يكونا

وهذا نظم لا يحول عليه ، ولا يؤبه له - وقوله في ص

١٥٦ :

مرحبا بالمتوج الفطريف حاملا للعراق بشرى جنيف

وقول الشاعر ، في ص ١٥٧ :

يوم الشهيد تحية وسلام بك والتضال تؤرخ الأعوام

وقول الشاعر ، في ص " ١٥٩ " :

جلبت لي الهم والهم عنا	آه ما أروحنى لولا (المنى)
آه ما أخيبننى من غارس	شجر (الآمال) لكن ما جنى
أصل أخشى عليه زمنى	فلو استطعت أطلت الزمنى

نظم لا يعد به . وكنت أؤثر .. وقد ساقها المؤلف ، أن يشير إلى مستواها الفني، لأنه رجل يقدم دراسة عن شاعر كبير ، ومن واجبه .. أن يتوقف عند الشعر الجيد فيشيد به ، وهو قد فعل ، وتلك - أمارة - الدارس ، وعند الشعر المهزوز ، أو النظم الذي لا يتفق وشاعرية الجواهري الفذة ، والمؤلف يجعله في قمة الشعراء .. في العصر الحديث ، وقد أشرت آنفا ، إلى أن الجواهري .. ليس أفضل شعراء العصر الحديث - على الإطلاق - !.

ويلمح الكاتب في ص " ١٧٠ " ، إلى ما يحترق الشاعر من حالات - من تقلب المزاج في اليوم الواحد ، بل في الجلسة الواحدة - كما يثبت الكاتب . وفي ص (١٧١) خلال حديثه عن " مطالع " الشاعر، أن بعضها لا يتفق ومكثاة الشاعر وأدائه الشعري المتميز ، وما وصل إليه من ارتقاء .. بأدائه الجيد ، وجدارته وحرصه .

في ص " ١٧١ " ، نقرأ .. في سبعة أبيات كلمة - دمع - خمس مرات . وفي أبيات خمسة .. في الصفحة نفسها ، تكررت كلمة: تجربة ، تجارب ، جربوا ، التجارب ، سبع مرات ، في أبيات خمسة ؛ والكاتب يعن .. أنها سبعة أبيات . ورغم أنها شعر جيد ؛ إلا أن الإسراف في تكرار تلك الكلمة بصيغها المختلفة ، أقصد أو شوه

جمالها ، أو قل .. قلل من بهائها ورونقها .! ويتكرر في شعر الشاعر
لفظاً - سخرية القدر - ، وذلك في قوله .. في ص ١٧٩ :

سخرية الناس لا سخرية 'القدر' هذا التفاوت في الالقاع والبطر

وقد نهبت أنا إلى هذا التجاوز المرفوض إسلامياً . وكان
خليقاً بالمؤلف .. ألا يقدم هذا النمط من الشعر إلينا .!

(٧)

وكما ملأ وشغل (٣٠) صفحة عن مولد الشاعر ، واختلاف
التواريخ ، وقد وصفته بالإسراف والتجاوز الممل . يعود الكاتب إلى
النمط عينه ، فبدأ (٣٣) صفحة .. الفصل الثالث من الكتاب ، فيما
يشبه البدهيات الطبيعية ، عن - التصريح - وهو إسهاب ممل ، وكان
يمكن إيجازه في أقل مساحة . وأتساءل مجدداً : هل الهدف من هذه
الإطالة .. غير المجدية تكبير حجم الكتاب وزيادة صفحاته ، أم الإفلاحة
من درس .. ليس هنا مجاله ومكانه ، وقد يكون في قاعات الدرس في
المدارس العليا والكليات أفيد .! والكاتب الحصيف .. هو الذي يعطي
كل حالة متطلباتها والطرح فيها بما يليق ، واحترام القارئ .. الذي
يقدم إليه الزاد ، ليستمتع به ، ويفيد منه ، ويراعي في ذلك قيمة
الزمن ، وظروف القارئ الجاد . ولكن حين يؤلف للمدارس ، يقدم
إليها ما تحتاج إليه ، وما يفيدها وينتفع الطلبة فيها .!

الفصل الرابع

إن الكاتب يلتزم العذر للجواهري ، في أمر لا عذر فيه

"إسلامياً" .. لأنه شرك . واستمعوا إلى الشاعر يقول في ص ٢٠٥ :

بـ ' عظمة الفعل ' أزعجى اليمين إلى كبد بمر الجنى

ومبرر الكاتب أنه : تقدير عال .. من الجواهري لهؤلاء الشعراء الأفاضل " ، ونقول للشاعر والكاتب : هذا الكلام مرفوض ، ولا رخصة فيما يعارض العقيدة الإسلامية السمحة . والتمسك بالأعداء الواهية .. ضرب من العبث المسقيم!

وفي ص ٢٠٩ " يقدم إلينا المؤلف بيتاً من مطقة زهير بن أبي سلمى ، هو قوله :

ومن لم يصنع في أمور كثيرة يضر من بئس بئس ويوطأ بمنسم

ويشرح الكاتب معنى المصانعة بأنها : المداراة والمنفعة المتبادلة كأن تصنع عملاً لأحد بهدف أن يكافئك بمثله " . وما أراه .. أن المصانعة هي - المداراة - فنعم . أما ما ذهب إليه الكاتب من تفسير ، كالمنفعة وما نسميه " المصلحة " ، فبعبء ودون همة الشاعر الذي عرفه ، وشهد له الكبار ، وفي مقدمتهم - الفاروق - عمر بن الخطاب رضي الله عنه ، الذي كان يعجب بشعره ، وكان يقول في زهير : إنه لا يمدح الرجل إلا بما فيه ، وأنه لا يتتبع حوشي الكلام " . والذي قاله المؤلف ، فبأنه من حوشي الكلام والزاد الرخيص ، الذي دون تطلعات ذلك الشاعر المتميز الجاد . وأوشك أن أقول إن الأستاذ زاهد زهدي .. لم يدرس ابن أبي سلمى كما ينبغي ؛ وإلا لما قال ما قال من تعبير بعيد عن همة ورؤى الشاعر الجاهلي .. الذي يفرض عليك احترامه والإعجاب بشعره !.

في ص ٢١٢ - ، يسوق المؤلف أبياتنا ، يقول إنه عارض بها قصيدة الجواهري - يا نجلة الخير - ، وعند إلقائها بحضور أبي الفرات ، لأمه في إغفال ذكر أبي الطيب المتنبي ، حيث احتفى زاهد.. بالبحرّي وبشار ، مما دفع الأستاذ زهدي إلى ذكر المتنبي في بيت يقول فيه :

البحرّي " و "بشار" وثلاثهم "أبو محمد" راحوا وهو يحييه

وهذا البيت .. عبارة عن نظم وهو كذلك هجاء ، وهو ضعيف البناء والمعاني ، والتكلف فيه ظاهر ، وعبارة عن - تجميع ألفاظ - بلا معنى . ويعلق السيد زاهد .. بعد الإضافة .. التي أتت على ذكر المتنبي ، أنه ذكر المتنبي وفاء لأبي فرات " الجواهري . وهذا القول يدين الكاتب ، لأنه يعني .. أن المتنبي لا يشغله ، أو لا يستحق منه الذكر والاحتفاء والإشادة . وهذه مسقطه تصب على صاحب هذا القول ؟!

نعود إلى التكرار ، وهو من قبيل الحشو الزائد . فنجد في ذيل ص ٢٢٧ " إلى ص ٢٣٢ " الإشارة إلى المتنبي في شعر الجواهري ، ثم نقرأ قول المؤلف في ص ٢٢٨ - : أما الأوصاف الخاصة التي خلعتها الجواهري على ذلك الشاعر العظيم ، فإن لها موقعا آخر سيكون حيث نتناول القصائد الكاملة التي خص بها الجواهري بعض شعراء العهد العباسي ومنهم ، المتنبي في شعر الجواهري . وأقول : لماذا هذا التكرار ؟ ولماذا هذه الإطالة المملة ؟ ولماذا لا يكون الحديث عن كل شاعر ورمز ذي قيمة .. في باب واحد وصفحات متتالية ، بدل هذه - المطووعة - ، و "للت والعجن" ، كما نقول في

أمثالنا المسائرة؟! لقد مررت بأربعين صفحة ، من : " ١٩١ - ٢٢٢ .. في ذكر الشعراء الأعلام .. في شعر الجواهري ، ثم بدءا من ص " ٢٢٣ " ، نجد الشعراء .. الذين خصهم الجواهري بقصائد كاملة ، منهم المتنبي والمعري والبحتري ، وقد ذكروا في المقتطفات .. حسبما جاء ذكرهم في قصائد الجواهري . فلماذا الإطالة والتكرار الممل ؟ وقد أخذت المساحة الأخرى " ٣٤ - صفحة ، وقد أضيف إليهم شعراء آخرون ، منهم بشارة الخوري ، وقد ذكر في المقتطفات؟! أكبر الظن .. أن هذا الكتاب لو سلم من التكرار ، لكثرت صفحاته لا تتجاوز الأربعمائة صفحة ، بدل " ٥٨٦ " . أعني لو غرل كما ينبغي ، واستبعد منه الحشو!

في ص " ٢٣٤ " ، يذكر المؤلف أن ثمة ست قصائد .. لشعراء من العراقي ، منها ثلاث للشاعر الكبير معروف الرصافي ، وأنساءل : لماذا ثلاث قصائد تساق عن الرصافي ، والدراسة تختص في هذا الكتاب بالجواهري ؟ أليس هذا تجميع ورص شعري بلا داع ، أهذا هو ما وصفه المؤلف " بمنهج " رسمه ! . والذي لم يعجبني في توجّه المؤلف .. هو قول السيد زاهد : وتجدر الإشارة إلى أنه من بين الشعراء الأربعة من مواطنيه - يعني الجواهري - في العراق لا يوجد سوى عربي واحد هو محمد صالح بحر العلوم ، إذ إن الزهاوي كردي من قرية - زهاوة ، والرصافي منحدر من أب كردي ، أما " بي كه س " فشاعر كردي يكتب الشعر باللغة الكردية " ، انتهى كلام المؤلف . والمؤال الذي يطرح نفسه : لماذا هذا التصنيف ؟ . ولماذا هذه النعرة والعصبية ؟ ألم يقرأ أو يسمع الأستاذ زاهد قول من لا ينطق عن الهوى .. صلى الله عليه وسلم : سلمان منا آل البيت " . ولم يقل

عليه السلام - الفارسي !... والفاروق عمر المثلهم رضى الله عنه قال:
 أبو بكر سيدنا أعقق بلالا سيدنا !، ولم يقل : بلالا الحبشي !. ويقول
 عليه السلام : " كلتم لآدم وآدم من تراب "، هذا الذي يقول عنه
 شاعره الأثير عنده إلى النخاع : " طين خبيث " ! ترى الجواهري
 نفسه .. من أي نفيس المعادن صيغ وتكون واصطفاه خالقه ، حتى
 يزدرى الطين الذي هو منه ؟ .. أي منطق يا دكتور زهدي ؟ بل أي
 جاهلية هذه التي ترددها أنت وصلحك الشاعر الفحل ؟ ثم لماذا يعاب
 على الأمريكيان في التفرقة العنصرية ؟. عيب أن نسمع هذا ونقرأه ..
 ونحن في أوج الحضارة وازدهارها ، ومن رجل يحمل أكبر
 الشهادات .. وأي عيب ؟!

من القصائد التي قالها **الجواهري** في - البحتري -، ص

"٢٣٨"

مدت بنو عباس كف مطول فبشي لزمان لهم بكف 'مطولة'

ومنها قوله :

لنظمن أن الزمان إذا فتحى شهب السما كات مداس خيوله

إن شطر هذا البيت رديء .. لا ذوق فيه ولا أدب خطاب ! . إن
 تلك الشهب التي أهاتها الشاعر الجواهري ، أو الصفاحي ، سماها
 الحق مصابيح ، وذكر الكتاب العزيز أن الله زين بها السماء الدنيا ،
 وأنها رجوم للشياطين ، ولعل منهم بعض الشعراء .. الذين هم في كل
 واد يهيمون !. أي أدب هذا وأي خلق يسبق هذا العبث والبهتان
 والقول الفاتل !.

وفي ص " ٢٣٩ " ، نقرأ بيتا للمتنبي هكذا :

وإذا كانت النفوس عظاما تعبت في مرادها الأجسام
والصحيح : " وإذا كانت النفوس كبارا " . وكلمة كبار .. أروع
وأبلغ لفظا ومعنى !

وأعجبني الشعر الذي ساقه المؤلف ، والذي قلّه الجواهري ..
في شاعر الأمة العربية عبر تاريخها أبي الطيب المتنبي ، مثل قوله :
"أيها المارد العظيم " وقوله : يا صليبا عودا " ، صاحب الذهن ،
شريد العينين بين الصائم " ، وقوله :

تعد الموت واغتزل الزمانا فتى لوى من الزمن الحانا
ولم يعجبني صدر البيت التالي ؛ لأنه ركيك ، وكلمة - خبط -
قلقة ، وعجزه جيد .

فتى خبط الدنا والنساس طرا والى أن يكونهما فتانا
ورائع قول الجواهري في صاحبه المتنبي :

ولما استأسوا من مستمت فلا أرضا أراح ولا ضمنا
أثاروا خلف رحلك عاديات صباحا تستفز الديبانا
فكنت الحنف يدركهم عبدا وأربابا إذا استوفى وحانا

مع أنه لم تعجبني كلمة - استوفى - ، لأنها نادرة .. وليست
في موضعها ، وليست شاعرية . والشعر الذي قيل في شيخ المعصرة
من القصائد الجياد المتميزة . وأنا مع المؤلف في عدم رضاه عن
مطلع قصيدة الشاعر .. في تأييد الشاعر الكبير أحمد شوقي . ولعل
لتمكين القافية نصيبا في ثقل المطلع . وبقيّة القصيدة شعر حي
ناض ، يليق بأمر الشعراء . وكذلك الحال .. في الشعر الذي قاله
الجواهري في شيخ المعرة لائق ومنصف له وجميل .

وشعر الجواهري في شاعر النيل حافظ إبراهيم أكثره فخر ،
وهذا النمط من القريض .. ما يتكلفه الشاعر ، يقوله ونفسه ليست
مهياة لأن تجدد وتبدع ، فينسخ تراكيب فيها نفور وثقل ، فيصبح
الشعر - نظماً - ، غير محقق ، وغير راقع . وانظروا إلى مطلع
قصيدة الشاعر في رثاء حافظ إبراهيم ، ترونه فترا ، والمطلع
عناوين القصائد الجيدة وغير الجيدة . ويمكن أن يكون تعبيرا
أبلغ .. لو كتبه ذو بيان!

نوا إلى الشعر حرا كان يرعاه ومن بشق على الأحرار منعاه

وحتى البيت التالي وما بعده ، شعر غير حي ، لأنه لا يهز
قارنه ، ولا يشجيه . واقرأوا قوله :

واستخرج فكوكب الرضاء عن ألق	على لنا بحمر الأبرار مرفاه
حوى القرب لسنان كله ملح	ما كحل محترف للشعر يعطاه
للأريحية منشاه ومصدره	وللشهوة والإنسان هداه
نخير قكلم العملي فسلطه	على القوافي فحلاها وحلاه
شعر نحن كلان النفس تضيقه	لو أنها اجتنبت بالسعر جراه
ريح القريض بغد كان يملاه	من الجميلين مبناء ومضاه

أجل .. لو أن ناثرا بارعا كتب ، لكتب أجمل من هذا
النظم .. المتكلف الركيك ، وحينما مررت بقول الشاعر : للأريحية
منشاه ومصدره " ، تذكرت أيام كنت في الجمارك ، وتمر بي معاملات
منها : شهادة المنشأ ، ومصدر السلعة ! إن هذا النظم .. لا يليق
بالقاتل ولا بمن قيل فيه ! وما كان ينبغي أن يقدم في كتاب الأخ
زهدي ، ومع ذلك .. فهو يقدمه ويقول في ص ٢٥٠ : " ويشير
الجواهري بإعجاب شديد إلى شعر حافظ " . والإعجاب في تقدير

يولد إعجاباً ، وهذا ما لم تلقه في كلام الجواهري . ومن الغريب والمؤسف .. أن يقول المؤلف ، وكأنه يغالط نفسه أو يشرح للقارئ .. ليزين له نظماً .. لم يرق إلى مستوى الشعر النبض ؛ ولا يليق أن ينسب إلى الجواهري ، لأنه دون ما ينبغي أن يكون وأن يقدم !. يقول المؤلف : "ويختتم الجواهري مراثيه لحافظ بأبيات رائعة معبرة ، تجعلنا - نعتقد - أن القصيدة بكاملها كانت أعلى جودة في مراتب الشعر". وكلمة - نعتقد - ، التي اتكا عليها المؤلف .. ضرب من المغالطة ، فإذا كان وثقاً مما يقول ، كان ينبغي أن يجزم ويؤكد .. ما يعتقد ، وإلا فلا قيمة لهذا الاعتقاد المهزوز ، والشعر أو النظم أماننا لكل ذي بصيرة ، ليسلط عليه مواصفات الجودة والرداءة! والأبيات التي قال عنها الكاتب رائعة هي :

وما أمر الردى ، بل ما أهله	ما لك نكر الردى يجري على نفسه
ويلمس الروح في موت ، تمناه	ومن تبرح تكاليف الحياة به
بينما له جاء قبل الموت بنعاه	بى نضحت من قبل المصاب به

نعم هذه الأبيات الثلاثة الختمة .. أفضل من سابقتها ، ولكنها لا ترقى إلى الروعة .. التي عاها المؤلف !.

وقصيدة الشاعر الجواهري في " إلياس أبو شبكة " ، ضرب من الشعر المتكلف ، فالعاطفة فيه ليست جياشة ، وهو نائم - إن صح هذا التعبير ، لأنه لا يهز قارنه ولا يثيره ، وليس هذا نفس الشاعر .. الذي نعرفه . والمؤلف يؤكد ذلك في تعقيبه ! يقول الجواهري :

أخي إلياس ما ألقى النبال	تبيع بكامل وتقول مالي
تسمع إذ تصامم للنجال	وتهمس إذ تخارس للنمال
وتفرشنا أماني من حرير	وفي طياتها سم الصلال

ونكتينا وتبعنا وتلبهوا بنا لهو العواصف بالرمال
ونلمسها وتلمسنا عرقا وتمرق مثل طيف من خيال

كنت أود من الأخ زهدي .. أن يمدنا بشيء من قصيدة
الرصافي، التي بحث بها إلى الجواهري ، ردا على قصيدته .. " أجب
أيها القلب " ، ص " ٢٥٤ " ، وذلك ليكمل العقد التنظيم .. في هذه
الدراسة !

الفصل الخامس

وأدلل على التكرار المتجدد عند المؤلف ، فهو في " ٢٧٤ " ،
ساقى بيتين من قصيدة للجواهري ، هما :

لقد خبروني أن في " الشرق " وحدة " قللته كدعو فتبكي " الجوامع
هوا أن هذا " الشرق " كان وديعة فلا بد يوما أن ترد الودائع

وفي ص " ٢٨٥ " ينقل للكاتب بيتين من القصيدة نفسها ،
أحدهما الثاني هنا ، والبيتان التاليان هما :

وقد خبروني أن في " الهند " جنوة تهاب إذا ما يمنع الشر منع
هوا أن هذا " الشرق " كان وديعة فلا بد يوما أن ترد الودائع

وأنا لي تحفظ على قول الشاعر في بكاء الجوامع ، لأنها
ببوت " أذن الله أن ترفع ويذكر فيها اسمه " ، كما جاء في الكتاب
العزيز . وليس ثمة وحدة دينية .. بين المسلمين والمسيحيين - كما قال
المؤلف - . ذلك أن المسيحيين مشركون ، يقولون " بالتثليث " ، ولا
يؤمنون بمحمد صلى الله عليه وسلم رسولا للناس كافة ، فالذين

يكفرون بمحمد ، لا تجمعنا بهم وحدة دينية ، ونقول كما قال الكتاب العزيز : " لكم دينكم ولي دين " . وكنت أود أن يبعد المؤلف عن الخلط .. لاسيما فيما يمس العقائد ، إذ لا يفتي في ذلك إلا أهل الذكر المختصون ١.

لقد مررت في قراعتي لكتاب الأخ زهدي .. بالكثير من جواد قصائد الشاعر الكبير .. الجواهري ، وأعجبت بها . وأنا قد قرأت شيئا من شعر الشاعر في ديوانه ، ذي المجلدات الثلاثة الكبيرة ، فأطربني وهزني جوده ، وإن وقوفي على أبيات ضعاف .. مما جمعه الأستاذ زهدي ، هي إشارات ، لأن المؤلف .. تجاوز عنها ، ولم يتوقف عندها ، ولأن الشاعر أثير عنده ، فالكاتب .. - ربما - ترك للقارئ ، أن يكتشف بنفسه الشعر القوي والمتوسط والضعيف ، غير أنني أرى .. أن أمانة الدارس ، أن يدل على ذلك ، بالقدر الذي يشيد بروائع الشاعر ، وأعرض كذلك .. على بعض تسميته " روائع " لشيء من هذه الأشعار .. لا ترقى إلى الروعة ، وقد أشرت ، وأنا عابر ، وكأن بين عيني تلك المقولة الباقية : " ومن الحب ما قتل " ١.

واتوقف عند أبيات .. في ص " ٢٨٧ " : من قصيدة الشاعر التي نظمها في عام " ١٩٥٧ " ، - تضامنا مع شبيب سورية - ، يقول الشاعر :

بكرت - جلق - ترمي كسفا	من أواظبها وتزجي دفعا
الشباب الحى ما أعظمه	كيف لوحم لها أن تجمعها

إن المناسبة التي أنشئت فيها القصيدة ، حالة ثورة ، وهو اختطاف بعض مجاهدي الجزائر ، ابن بلة ورفاقه ، وكان ينبغي أن

يكون الشعر الذي يقال في هذا الموقف براكين وحما .! وأوشك أن أذهب بعيدا ، إلى أن الشاعر الكبير ، لم يعن بشعره .. في الأمة العربية وإحنا إلا في مناطق محدودة ضيقة ، لا تتجاوز أجزاء من " الشرق العربي " ، أما بقية الأمة العربية والإسلامية ، فإذا تحدث عنها الشاعر ، فليس في قوله عمق ، وإنما هو يتكلف ما يقول ، كأنه مكوه على ذلك ، وقد نعمت .. ما حملني على الجهر بهذا الرأي ، إلا إذا كان المؤلف الأخ زهدي .. لم يخص إلى أعماق شعر الشاعر ، الذي شارك به في هموم الأمتين الإسلامية والعربية ! غير أن النماذج التي أتى بها .. ضعيفة ، والتكلف فيها ظاهر ، وقد وقفت عليها وقدمتها .. لتكون شاهدا ١.

ومن خلال حديث المؤلف في " ٢٨٧ " ، وهو يتعقب قول " حسن العلوي ، مؤلف كتاب : " الجواهري ديوان العرب " ، الذي يرمز إلى أن - الفصل الثامن - ؛ أي الشعر الذي قاله الشاعر في سورية .. " يظل ناقصا ، إذا لم - يدخل فيه - لبنانيات الجواهري التي أبدع فيها . وردا على ذلك .. قدم المؤلف شعرا غزلا ورائعا وممتعا . وكنت أود - وما تغني الودادة - ، لو أن المؤلف ، ساق إلينا شعرا من الشعر السياسي .. عن لبنان ، بجانب الغزلي ، وعلى الأقل أو الأخص ، قصيدته الرائعة .. في تأبين - عبد الحميد كرامي - ، لأنها شعر قوي ، قليل مثله ، وهو باق !

في ص " ٢٩٢ " .. قصيدة فلسطينية ثاقبة للجواهري ؛ أنشأها في دمشق عام ١٩٣٨ ، ومناسبتها - اشتداد الثورة الفلسطينية ، ضد الانتداب البريطاني .. والهجرة الصهيونية - . وشعر هذه مناسبتها ، إما أن يكون .. في مستوى الحدث ، أو لا يكون . أما

أن يقول الشاعر ، ويلفق أي كلام - ، فهو محسوب عليه ، ومطلع القصيدة ، وهو عندي عنوانها ، ذلك أن الشعراء الفحول .. يعنون غاية متميزة بمطلع قصائدهم ! يقول الشاعر :

هبت ' الشام ' على عاتقها تملا الأرض شبابا حنقا
ناديا بيتا أباحوا ' نفسه ' في ' فلسطين ' وشملا مرقا

وحتى بقوة الأبيات من هذه القصيدة التي سألها إلينا المؤلف ، ليس فيها قوة وحجم ، وإنما هي كما يقدم إلينا حكاية أو قصة ، وهذا الدليل :

إسمعي يا ' جلق ' إن دما في ' فلسطين ' مضيقا نطقا
' عربيا ' سال من الفدة ' عربيات ' تلفت حرقا
هكذا تعلن صرعى ' أمة ' إن شعبا من جديد خلفا

ما هي مرامي هذا الشعر - الفاتر - ؟ اسمعي يا جلق ، وقد سمعت .. أن في فلسطين دما مهضوما قد نطق . وأنه عربي من الفدة عربية ، وإعلان صرعى أمة ، وأنها وجدت من جديد ! ماذا بعد ذلك ؟ .. يكفي سرد لا يهز أحدا ، لكي يهب ، من خلال غليان الدماء الفوارة ، لتثور ضد المعتصب الباغي ، فتملأ الأرض رعبا والفضاء لها ! أين المحرك .. أيها الشاعر الذي تصغي له الأسماع .. إذا أنشد في هذه المناسبات ، نهب الحماة ، كمثل صرخة تلك المرأة : وامتنصاه !. البون شاسع في الأحوال كلها ، حماة وجهادا وتضحية وفداء ، فالأمس غير اليوم ، وغد له شأن .. الله أعلم به !.

إن المؤلف .. يعلن في ص - ٢٩٤ - ، عدم درايته بقصيدة الجواهري : " ياذا الجميلة " .. إلا عام ١٩٥٥ ، يوم حظ الشاعر ركاية ، ضيفا على الأستاذ عبدالمقصود خوجه في جدة . وأنا أقول إن

ديوان الشاعر طبع في عام ١٩٨٠ ، أي مر عليه خمس عشرة سنة ،
فهل الكتّاب لم يطلع عليها ، وإنما كما أعلن أنه سمعها من فم الشاعر
يوم الاحتفاء به في قصر المضيف العزيز ؟!

و" يافا - الشعر ، وأنا لا أعرف - يافا - المدينة ، إلا من
الإشهاد الأخاذ ، وهكذا يكون الشعر ، حين يكون دافقاً من النفس
والوجدان ، ينساب .. كأنه سُمُييل ، رائعا ، كأنه درر ، وأبهى من
الدرر ، لأنه حي نابض .. وضاء ، له ألق من أنفاسه ومعانيه ، لأنه
جمال باهر .. نادر ، جذاب :

بـ - يافا - يوم حط بها الركاب	تمطر عارض ودجا سحب
ولف الغداة الحسناء لوسل	مريب الخطر ليس به شهاب
وقلت موزع النظرات فيها	لطر في في مفانيها التمسوا
وموج البحر يضل أضمصها	وبالأنواء يفتسل القباب

... .

أفنتي من الزوراء ريمح	إلى - يافا - وحلق بي عباب
فيالك - طائرا - مرها عليه	ظيور الجو من حلق غضاب
ركبناه ليبلقنا سحابا	فجاوزه ، ليبلقنا السحاب

ويتصاعل الشاعر ، وهو لم تختلط عليه الأمور ، غير أن
المتغيرات هي التي لاحت لأنفسه ووجداته ، وكأنه لا يدري !. ولماذا
كان ما كان ؟ ، ولكنه لا يجد إلا حيرة ، تلفه في عقابيلها ، ويسمع
: هكذا كان ، أو هكذا صار . لكن كما قال شاعر تونس الكبير .. أبو
القاسم الشابي :

ولابد للرب أن يتجلى ولابد للقرى أن ينكسر

ونستمع إلى الشاعر يردد في حيرة :

أحقا بيننا اختلفت حدود وما اختلف الطريق ولا التراب
ولا افرقت وجوه عن وجوه ولا الضاد الفصيح ولا الكتاب

وقضية فلسطين الطويلة ، ملحمة ملساء .. في الأمة الإسلامية والعربية ، ونحن نرقب اليوم الذي أتى وعده من السماء ، لننتصر على أعدائنا .. ونسترد مقدساتنا وأرضنا إن شاء الله . وعن الإخفاق في انتصار العرب في قضيتهم ، وأنا أصاحب الشاعر والكتاب .. في هذه القضية الدامية ، وضياح الحق العربي ، بناصري الصهيونية ، ليعيثوا فسادا في فلسطين ، يردد الشاعر الجواهري :

ودوح من صلاح الدين هبت من الأحداث مقلقة فوسد

إن عصر صلاح الدين وانتصاراته ، جاءت من روح الجهاد الإسلامي ، من نفوس رخصت في سبيل الله ، وهبت إلى خالقها ، والمقابل غال ، إنه الجنة للشهيد ، والفخر والعزة للمنتصر . وخشيت أن يعيد المؤلف الكرة ، حين أشار إلى القصائد التي قالها الشاعر في شعراء ، فيجتاح الأستاذ زهدي ليعلمنا ، كلنا في عصر جاهلي حديث ، ونعرات الأنساب والقبيلة الموغلة .. في الحمق والفخر بالجدود . ويوم جاء الإسلام ، قال رسول الهدى صلى الله عليه وسلم : " كلكم لأدم وأدم من تراب " . وقال الكتاب العزيز : " يا أيها الناس إنا خلقناكم من ذكر وأنثى وجعلناكم شعوبا وقبائل لتعارفوا - إن أكرمكم عند الله أتقاكم " ! خشيت أن يعيد الكتاب الكرة ، لينبئنا أن صلاح الدين - كردي - . نعوذ بالله من نعرات الجاهلية وأوضارها وعنقاتها . والحمد لله الذي أبدلنا بتلك الأعراف خيرا منها وأقوم

وأزكى ، وهي خير أمة أخرجت للناس ، تأمر بالمعروف وتنهى عن المنكر وتؤمن بالله " !. إن الصليبية .. استعانت بالوثنية المغولية ، التي دمرت بغداد عام ١٢٥٨ م - ٦٥٦ هـ ، التي اجتاحت الشرق الإسلامي ، وهددت الوجود الإسلامي ، وقد قدر الله هزيمتها .. فسي " عين جالوت " عام ٦٥٨ هـ بجهد المسلمين الأبطال .

وقصيدة .. " بورسعيد " ، ص " ٣٠٨ " ، فيها تكلف ، وهي أشبه بالنثر الركيك ، وزنا وتركيب كلمات ، إنها ثقيلة . والكاتب لم يقرظها ، ولم يشر إلى عيوبها !. يقول الشاعر :

كناية الله " اسلمي إن المنى	دونك لغو والحياة باطل
كناية الله " سيجلو عاصف	ويمحي ضر ويثني واغسل
كناية الله " اسلمي لأمة	أنت لها الغاية والوسائل
كناية الله " والله بسد	تلوي يد الطاغوت إذ تصاول

أهذا شعر ينصب إلى شاعر كبير ؟ إن إسقاطه أجدر من الإبقاء عليه ، سواء في الديوان ، أو أن يثبته مؤلف .. ليقدمه إلى قارئ .. يقرأ شعرا قويا رائعا ، يعجب به ، ثم يصدم بهذا القاء الردي ، على أنه شعر .. قاله الجواهري !. وأقول إن البيت الثالث - مثلا - ، لو كتبه تلميذ - نثرا - ، لرماه له مدرسه ، بأنه تعبير يفتقد إلى الذوق وسلامة الطبع ، وجمال العربية ، اللغة الشاعرة ، كما نعتها العقاد !. وأنساعل: ما معطيات : اسلمي لأمة - أنت لها الغاية والوسائل ، و - دونك لغو - والحياة باطل - ؟ . لو أتى بهذا العبث غير الدكتور - زاهد زهدي - ، لربما هان الأمر ، ولا أريد أن أتهم المؤلف ، بأنه أحيانا .. يقدم "حشوا" .. لا قيمة له ، ولا خير فيه ،

فيشككني في قدراته وذوقه واختياراته ، ولا أحد يفرض عليه الاتيان
بنظم غير ذي قيمة ، لأنه يمسئ إلى الشاعر ! فهل زاهد المحب -
الوله - للجواهري - يريد أن يمسئ .. إلى من يحب ويؤثر ؟ أم أن
السرعة ، والحرص على توسيع مساحة الكتاب .. وكثرة صفحاته ،
تدفع إلى هذه الممارسة الرديئة ، وغيب الدقة ، والجنوح إلى - لم -
وجمع ما يصلح وما لا يصلح ، وهذا إن صح .. استهجان بقارئ
مدرك واع ، يميز الغث من السمين ، وليس .. كمستحسن ذي ورم ؟
ورحم الله المتنبى القائل :

أعذبنا نظرات منك صالحة أن تصب الشعر في من شحمه ورم
وما انتفاع لخي الدنيا بلفظه إذا استوت عنده الأوار والقلم

يذكر المؤلف ، أن الشاعر .. خص " طنجة " في المغرب ، بلد
ابن بطوطة .. بقصيدة قصيرة ، ولكنه - أي المؤلف - لم يقدم إلينا
شيئا منها . وقد أشرت آنفا إلى أن الشاعر يوشك أن يكون " إقليما " ،
وليس شاعر وطن عربي ! فعنى ما قلته عن تونس والجزائر .. لا
يمثل القيمة والكم اللذين ينبغي أن يكونا وهو كقوله مدفوع .. بما يشبه
الأكراه ! وشاعر الأمة الحق ، لا يميز مشرقها عن مغربها !.

إنني أدرك .. أن الشعر غير السياسة ، وإلا فما بال شاعرنا
يقدم فريضه هدية إلى " مونترمري " .. القائد البريطاني ، وآمال
الشاعر الحالم .. في قوم .. لا يخلصون إلا لمصالحهم ، ولو كان
الشاعر حيا .. لقلت له إن السياسة - غير الشعر والأدب ! وعجبا أن
يساق الشعر إلى قائد إنجليزي .. انتصر في معركة - العلمين - على
ألمانيا وإيطاليا ، في الحرب العالمية الثانية^(١) . أذاق العراق والبلاء
التي استعمرها قومه المر والحنظل والويلات !.

ويا مونتكري.. لو سقى القول (فتحا) سقك القولى صغوا المسلسل العجا
ولو كان ذوب العلفات بشرة نثرنا لك الإعجاب والشكر ولحبا

الفصل السادس

أريد أن أقول .. إن الكاتب قد قرر أن يخصص " أبوابا " لما في شعر الجواهري، فكان أولى به .. ألا يضيع وقتنا ومساحة صفحات، في سوق تلك النقف لثمتي المناسبات ذلك في تصوري ، هو منهج الكتابة والتأليف.. عند المؤلفين والمحققين الوعاة للمنهج السوي !.

" إن الفصل السادس من الكتاب .. الذي أسامي ، وتبدأ صفحاته من " ٣١٥ " ، خصصه المؤلف لـ : التفجيع والثناء .. فسي شعر الجواهري " . وإني ألحظ .. أن الشاعر الكبير لم يصنع ما صنع الشاعر أحمد شوقي .. في احتفائه بمصائب العالم العربي ، والالتحام برجالاته ، حتى إن شعره يكاد ينحصر في بلاده وما حولها ، من الشام وفلسطين ، على حين أن مكانة الشاعر واسمه كبيران في الوطن العربي. وكان ينبغي أن يهتم بهوم الأمة العربية .. من محيطها إلى خليجها !. ولعل عدم استقراره ، صرفت اهتماماته .. عن هموم الأمة العربية . ونجد أن شاعر النيل حافظ إبراهيم.. قد عنى بصناديد الأمة ، ولم يغفل عن الاهتمام برجالات صدر الإسلام إلى أن توفاه الله . وكذلك فعل شوقي . ذلك أن فسي تاريخ أمتنا أبطالاً مجاهدين، قاتلوا جيوشا ، وحققوا فتوحات ، حتى وصلت جيوشهم إلى أقصى الشرق ، إلى الصين، وغربا إلى المحيط الأطلسي ، نصوبوا

الإسلام ، فنصرهم الله ، هؤلاء القادة المغاوير هم من هذه الأمة التي ينتسب إليها الشاعر والكاتب ، ونعزّ أيضاً بالإنتساب إليها. وأضرب مثلاً بالتتار، الذين دمروا العراق - وطن الشاعر ، وغربوا وجه ماء نهرها بتراث هذه الأمة الزاخر بالمعارف، وتصدى للمغول أبطال من المسلمين فدحروهم ، وردوهم على أعقابهم خلابين . هذه الحادثة وأمثالها كثير ، ألم تحرك مشاعر الشاعر وهمته.. ليشيد باقتصارات أمته وقادتها .. الذين نصروا الله فنصرهم . وكثروا أقل عدداً وعدداً ، ولكنهم كانوا مؤمنين ، فكانوا أطول ، لم تشغلهم الدنيا ، ولم يفرهم المال ، لأنهم لم يخلقوا لهذا وذاك، تافوا إلى الأعلى والأسمى والأبقى، فحقق الله لهم ما أرادوا ، لأنهم كانوا صادقين ، فكانوا مع الصادقين! وكنت أتوقع أن أرى من المؤلف - من واقع الأمية في الدرس - رؤية وتعقبا عن تقصير الشاعر في حق أمته منذ بزوغ فجرها، لأن إغفال أمجادها من قبل شاعر ميرز - نقص - ، كنقص القادرين .. الذين عناهم المتنبي بقوله :

ولم أر في عيوب الناس عيباً كنقص القادرين على التمام

ونقرأ في ص ٣٢٤، ما أشار إليه المؤلف بقوله : "امتداد قصائد الرثاء لدى الجواهري إلى خارج حدود الوطن العراقي والعربي". وحين نبحث ، فنجد أن ذلك محدود جداً ، كرثاء الشاعر لغنّدي ١.

في ص ٣٢٦ ، يعقب الكاتب على شعر للجواهري في رثاء "جعفر أبو التمن" فيقول : "إن المنايا تختار الرجال العظام ، وهي تتجاوز الخاملين من الكم المهمل من الناس" .. وأتساءل : أهذا

اعتراض من الكاتب في شيء لا حق له فيه ولا رأي ؟! إنها الآجال المحتومة ، ولو جنح الكاتب إلى الكتاب العزيز ، لقرأ فيه قول الحق : " وما كان لنفس أن تموت إلا بإذن الله " . إذن .. من الواجب التسليم لأمر الله وحكمه ١.

وفي ص ٣٣٧ " ، وهذا الفصل خصص للرثاء ، يقول الكاتب: كما أن هناك اثنتين من قصائد الرثاء تتجاوز الشخصيات العراقية والعربية إلى شخصيات من أقوام أخرى ، هم جمسال الدين الأفغاني والزعيم الهندي " .

كم كنت أود - وما تغني الودادة - ، لو أن هذا الاستثناء .. توقف عند الزعيم الهندي ، ولم يطل العالم المسلم جمال الدين الأفغاني ، لكان الكاتب دقيق التعبير موفقاً ، بعيداً عن نبرة جاهلية ! ، هل يرى الأستاذ زهدي أن الأفغاني للزعيم المسلم من " أقوام أخرى " ؟ . لقد سقت من قبل ، خلال هذا البحث ، أن الإسلام يصنف الاكتفاء على أنهم أكرم الخلق عند الله . لا عنصرية ولا عرقية ، لا فضل لأحد على أحد إلا بالتقوى . " وأنا كلنا - لآدم - وآدم من تراب " . عجباً لهذه النغمة النشاز التي يرددها الأستاذ زهدي في كتابه ، وإنها لمحسوبة عليه ، وليست محسوبة له !. ولا أريد أن أتوسع في التجنيس ، لأني أكره دعاوى الجاهلية !.

ولا أزال أرى التكرار ، وأنا أقرأ فصل التفجع والرثاء ، ويلاقيني شعر ، سبق أن قرأته في معرض حديث الكاتب عن اهتمامات الشاعر وما خص به من أناس. كالشاعر الذي قاله الجواهري .. في - عبد المحسن السعدون - .. رئيس وزراء العراق سابقاً ، الذي انتحر ص ٣٣٨ " .

لا أريد أن أطيل الوقوف عند هذا الفصل ، لأن كثيرا مما حواه "مكرور" سبق أن قدمه الدارس .. في صفحات سابقة ، فلا حاجة إلى إضاعة الوقت .! وسأمر سريعا ، وأتوقف عابرا .. أمام ما ينبغي العناية به والتنبيه إليه .! ففي ص ٣٥١ في رثاء الشاعر لعبد الناصر . وخلال هذا الرثاء ، يهرج الشاعر على فلسطين ، ويذكر كما يقول الكاتب بدور صلاح الدين الأيوبي ، ونحن نسنا أمام مقارنة ، بين صلاح الدين وعبد الناصر . فالأول كان مجاهدا في أن تكون كلمة الله هي العليا ، وكلمة الذين كفروا السفلى ، فقيض الله له النصر . والثاني .. كان محاربا ، وكانت أصوات أعلامه تردد : نتحدى القدر . فعقبوا بهزيمة نكراء .. " وما ظلمهم الله ، ولكن كانوا أنفسهم يظلمون " .!

وما زال الكاتب زهدي ، كأن في نفسه شيئا غير قليل من أوضاع العنصرية والتفرقة ، فيردد اسم صلاح الدين في هذا الموقف الانتصاري الباهر ، ويضيف الكاتب إلى اسم هذا المجاهد المسلم العظيم ، فيقول : "صلاح الدين الأيوبي" ، المنحدر من بطون الأكراد.!

الفصل السابع

في عام ١٩٥٧ ، والشاعر يعرش في الشام ، ينشئ قصيدة .. يهاجم فيها حكام العراق من البعثيين ، فيقول في ص ٣٦٦ :

خزيت "بغداد" من بلد كل شيء فيه مقلوب

وأنا أعترض على شتيمة - بغداد - ، لأنها وعاء ، فما
ذنباها ، وهذا يشبه قول القائل :

نعيب زماننا والعيب فينا وما لزماننا عيب سوانا

من حق الشاعر أن يهجم أعداءه ! لكن ما ذنب الأرض
والبلد . والشاعر ليس جبنا .. فيلجأ إلى الكناية والرمز ، وهذا ما
جنى إليه الكاتب .. في شرحه . ويعيد الشاعر شتيمة - بغداد - ،
فيقول :

خزيت " بغداد " ليس بها مثل هذا الفصل يصوب

وأعيد القول .. إلى أن الفصل السابع من هذا الكتاب ، قد
أعيد فيه القول والتكرار ، **كأن هذه الحال عادة .. لا بد منها !** وهذا
الفصل عنوانه : " السخرية والهجاء في شعر الجواهري " . وفي ص ٣٧٦ ،
يقول الشاعر في دائرة الهجاء ويقسم بغير الله ، وقد تحققت
مثل هذا التجاوز ، الذي يهبط إلى الشرك :

أقسم بالكوافورلا أقصد شتم العنبر
لأنت فوق البشر فوق القضاء والقدر

وإني أستغفر الله .. من هذا التناول ! مرة أخرى ، كان
ينبغي ألا ينقل إلينا الكاتب هذا العبث ، بل يدعه في ديوان قائله -
وحسابه على الله تعالى - .

ينقل إلينا الكاتب .. هجاء الجواهري لـ : " أرشد العصوي " ،
ويثني على قوله بـ - رحمه الله - إذن لماذا نقلت إلينا هذا المكروه ؟
ومطلع هذا الهجاء مضحك . يقول : الشاعر :

تركوا البلاد وأهلها لخبال مسعور بجنسه

وعجبت من تعليق الكاتب على بيت من هذا الهجو والعبث ،
 فيقول المؤلف : " يشير الشاعر هنا إلى الوظيفة السابقة لأرشد
 المصري ، باعتباره أميناً للعاصمة مسؤولاً عن نظافة الشوارع وعن
 صحة المستهلكين فيما يشترون من الباعة عدا كونه مسؤولاً أيضاً
 عن الفنادق والعاملين فيها ومعظمهم من المسيحيين واليهود إلخ " .
 وأسأل ما هي الغرابة في هذا ؟ إنها طبيعة وظيفته .. من مواطنين أو
 مقيمين ، شيء طبعي جداً ، فماذا ينكر الكاتب ، وهو قد أقحم ..
 المسيحيين واليهود ! أقول : ما هي الغرابة ؟

الفصل الثامن

يختص هذا الفصل بالشكوى والانتصاف ، كما أشار الكاتب .
 ونقرأ هذا البيت من قصيدة الشاعر الميمية :

وكم من غمول لاح في وجه مترف وكم من نبوغ شبع في عين عادم

ويشرح للكاتب في الهامش ، ص " ٣٩٩ " ، أن العادم ، هو
 المعدم . لكنني أرى أن الشاعر قد أخطأ ، والكاتب يتستر عليه . ذلك
 أن العادم اسم - فاعل - ، وأن - المعدم - اسم مفعول ، فكيف يحل
 أحدهما محل الآخر ؟! وسيلق البيت يتطلب اسم مفعول - معدم - .
 وكأني بالكاتب يشير .. أن غض الطرف ، ولكنني لست من نمير !.

ونقرأ هذا البيت .. في ص " ٤٠٠ " ، من قصيدة للشاعر عن
 أبي العلاء ، وفيه ما يؤكد اتحراف الشاعر ، فيقول الجواهري :

لكن بي جنفا عن وعي لفلسفة تقضي بأن البرايا صنعت رتبا

ويعلق الكاتب ، عن - مواقف الشاعر السياسية - ،
 واتهامه - باعتناق الشيوعية- ، بما أسماه - الاتجاهات الحزبية
 المتواجدة - . و" المتواجدة " ، تعبير خاطئ ، لأنه من " الوجد " ، ولو
 قال الموجودة.. لأصاب ١٠. وموضوع الاتجاهات الحزبية لا أريد
 الوقوف عنده اليوم . غير أن سياق هذا البيت الذي سقته فيه رفض
 لما قدره الخالق سبحانه وتعالى ، الذي نجده في الكتاب العزيز ، في
 قوله تعالى : (أهم يقسمون رحمة ربك ، نحن قسمنا بينهم معيشتهم
 في الحياة الدنيا ورفعنا بعضهم فوق بعض درجات ليتخذ بعضهم بعضا
 سخريا ، ورحمة ربك خير مما يجمعون). لكن الشاعر لا يميل إلى
 قبول حكم الله وتقديره ، فيقول : إن به جنفا ، أي ميل ، وسمى تقدير
 العزيز الحكيم - فلسفة - وهو انحراف ماركسي . رغم أن هذا
 المذهب آل بأهله إلى الجوع والفقر المدقع ، وهران قاتل من كل
 مناع الحياة ١٠. والشاعر لا يريد أن تكون الخلائق ربنا ، وإنما شيوعية
 حمرام محرومة ١٠.

وأقرأ العجب فيما ساقه الكاتب ، في ص ٤٠٢ ، تعليقا
 على قول الشاعر :

يملك الزارع ما يزرع لا عبدا يسمام

وهو من قصيدة " ستالينغراد " ، ويذكر أن " تولستوي " ،
 الكاتب الروسي الشهير - وزع القطاعية الخاصة على الفلاحين ، بحثا
 عن تحقيق العدالة - ، ويضيف الدكتور زهدي رأي صاحبه
 الجواهري ، الذي يدينه .. بأنه من أنصار الشيوعية ودعاتها ، فيقول
 زهدي : " إذ يرى الجواهري أن هذه الأحلام لم تتحقق بصورة كاملة
 إلا في النظام السوفييتي " . سبحانه ربي ! . وأسأل الكاتب قبل

الشاعر .. الذي رحل: أحق هذا ؟. وهل نظام السماء وعدل الخالق سبحانه وتعالى ، القائل : (ولا يظلم ربك أحدا) ، ليس فيهما عدالة ؟ إذن أنظمة الإسلام العادل .. التي هي من عند الله ، لم تحقق ما حققه النظام الشيوعي ، " الذي أعطى الأرض لزراعها " .! إن الجواهري يتجاهل بل ينكر عدل الإسلام في كل شيء ، لأنه تحول إلى رجل أحمر - والعياذ بالله- . وهل عند الروس حقوق لشعبهم أو شيء من حياة إنسانية ؟ لا شيء من هذا، ولا قيمة للحياة الآدمية هناك ! بل ولا حياة البتة . تتلىق بالإنسان الذي كرمه خالقه ، في قوله تعالى : " ولقد كرمنا بني آدم وحملناهم في البر والبحر ورزقناهم من الطيبات " .

ويقول الجواهري :

يا "تولستوي" ولم تذهب سدى	ثورة الفكر ولا طارت هباءا
يا - ثريا - وهب لناس الثراء	فم ترى الناس جميعا أثرياء
فم تجدهم مائكي غلتهم	من على عهدك كاتوا الإجراءا

وأسأل . كم عدد من أسعدهم هذا المفكر الكبير ؟. ولا أسأل السؤال: وهل ما سألته الشاعر الجواهري .. وفق شرح المؤلف : " أن - تلك - الأحلام لم تتحقق بصورة كاملة إلا في النظام السوفييتي " ! إنني أستبعد تجاوزات قدرة فرد ، يزعم أنه أسعد بعض مواطنيه ، إن صح القول وصحت الرواية ، وأردد قول الحق : " كبرت كلمة تخرج من أفواههم إن يقولون إلا كذبا " . وحتمية هذا الادعاء .. تعني أن الشعب السوفييتي أسعد شعوب الأرض ، حسب زعم شاعر يقول زورا وبهتانا ، وينسب الشيء إلى غير أهله !.

وحول دفاع الجواهري عن المرأة ، وتعليق الكاتب بما أسماه : " المساواة الحقيقية مع أخيها الرجل " . ورب قائل يسأل :

المساواة في ماذا ؟ وماذا يعني قول الكاتب : " من الانتصار لحقوق المرأة وأدميتها". وإذا قيل ذلك في العصر الجاهلي ، فأتا أزيد ذلك ، لكن اليوم .. ماذا يعني حقوق المرأة وأدميتها ؟ ما هي الحقوق الضالعة لها ، وهي تتمتع بحقوقها التي شرعها الله في كتابه العزيز ؟ أما أدميتها فهي مصونة ، لأنها قوية وصلبة ، وليست متخاذلة ولا مستضعفة ولا هينة ، ولا مهينة، إنها وثقة من مكنتها ، والأدلة والشواهد أملي كثر . ومن أهم المزايا أنها تعلمت ، وهذا من حقها، وبالتعليم وقوتها وكيدها ، و«إن كيدهن عظيم».. بلغت أربها. ولست حاسدا لها، ولكني أريدها أن تذكر نعم الله عليها فتشكرها ، وألا تكفر بالعشير. أما أن :

تحكم البرلمان من أم الدنيا نساء تمثل الاقطار

كما قال الجواهري في ص " ٤٠٥ " ، فذلك ليس من دور المرأة ولا عملها !

وحول الأم والأمهات ، ص " ٤٠٧ " ، نقرأ هذا البيت ، في ص

- ٤٠٨ - :

وليس رضيع صدرك بالمجاري وليس ربيب حجرك بالمضام

إنني أرى الكاتب السيد - زاهد - ، يلتمس الأعذار للشاعر حتى في أخطائه ، ويجنح إلى تفسيرات من عنده ، مما لا يحتملها المعنى ، فهو يقول في الهامش عن المضام : " يقصد بها الذي يقر على الضيم وليس الواقع تحته .. مما يوحي به معنى الكلمة ". وهذا تخريج لا يساعد عليه سياق البيت ومعنى المضام . والأستاذ زهدي .. تطوعا منه يحمل الأشياء ما لا تحتمل ، وهي افتراضات مرفوضة ، لأنها خاطئة وباطلة !

ويقول الشاعر ، في ص ٤١٠ :

ولا تقل ترة تبقى حزانتها فهم على أي حال كنت قد وتروا

وشبه جملة : على أي حال كنت - تعبير لئلا شاعرا -
والتكرار الحشوي .. الذي أشرت إليه آنفا ، كأنها عادة ، أصيب بها
المؤلف ، إضافة إلى ما نلاحظه من تكرار لعناوين وأبيات عن - بجلة
الخير - . والكلام على هذا النمط .. يدعو إلى الملل ، ويبرر أحقية
القارئ في اتهام الكاتب بأنه لا يراعي وعيه وإدراكه ، أم هي " غفلة"
من الكاتب ، دفعت إليها عادة غير محببة ؟ ، بيد أن الأمر فيه إسراف،
والإسراف منهوذ في حالات ومواقف كثيرة! فـ بجلة الخير .. تسير معنا
عبر صفحات الكتاب ، وهذا فرض ثقيل ومفقوت ، يلهاء الذوق
والحسن ، والشعراء والكاتبون ، يفترض فيهم أنهم أولو حسن وذوق ،
ولكنهم أغياف في ذلك ودرجات !. إنني لأكره المبالغة ، لأن فيها
تجاوزا ، وشيئا من عبث ، والكتابة الحق الجادة ، تتطلب دقة وكياسة
وقدرة ، وإذا خلت من ذلك .. أصبحت ثقيلة لا يعول عليها ، لأنها لا
تحترم القارئ الجاد الواعي : تنظروا إلى قول الكاتب ، في ص
"٤٢١" ، وذلك .. في تعليقه على قصيدة الشاعر ، التي عنوانها : "
أرح ركابك " . أنشأها الشاعر .. حين سئم الغربة والترحال ، وأمل أن
يترك منفاه ، ويرتاح من الكبد . والقصيدة قوية ، ومن قصائد الشاعر
الجياد وشعره المتميز . والتعبير الذي فيه معاناة ، سواء كان شعرا أم
نثرا ، طائما وانتة القوة والتجويد ، لأنه صادر عن انفعال ، مرده قوة ،
فيكون الطرح متميزا .. ناهضا ، لأنه تصور لحالة ، دفعت إليه إرادة ،
لا تصبر على الرتبة والضعف والاستخذاء . ومرد ذلك قوة وقدرة !.
يقول الشاعر :

أرح ركابك من أين ومن عثر	كفك جيلان محمولا على خطر
كفك موحش درب رحت تقطعه	كان معبره لبس بلا سحر
بحسب نفسك ماتها النفوس به	من فرط منطلق أو فرط منحدر
أناشد أنت حتفا صنع متحدر	لم شاك أنت مقرا يد ...
أمر راكب متن نكباه مطوحة	تري بدلا لها عن ناعم السرر
خض جناحك لا تهزأ بعاصفة	طوى لها التمر كشبه فلم يطر

إن تدقق حماسة الكاتب .. دلفه إلى القبول ، تطبيقا على معطيات هذه القصيدة القوية، في نسيجها ومعانيها وأغراضها ، قوله: " إن أكبر خطأ يمكن أن يرتكبه قارئ لهذه القصيدة أن يخلد إلى الهدوء ، إذ هو بإزاء عاصفة قرت إزاعها النور طلوية أجنحتها متهببة من الطيران " إلخ . كتابة انفعالية ، واتهام لقارئ واع . وكنت أؤثر أن يكون تعليق الكاتب **أنطف .. من تعبير فيه تجهيل للقارئ** ، يفترض فيه الوعي والحرص والقدرة والإثراء ، أما القارئ الخامل فلا يعالاه . غير أن منهج الدرس ، ليس أسلوب الإشارة والاثهام ! ولعل الكاتب اتفعل بالقصيدة ، وهو نفسه يشكو الأيّن والغربة والتشرد، وقد نظره ، لكننا ونحن في حال درس، فإن ذلك يدعو إلى التوازن ، ورجحان الرأي قبل غيره من سبل الإندفاع والحماسة .. في غير موضعهما ! إتنا نؤكد .. أن الحرمان والضيق بالحياة ورفض الظلم ، أنطقت الشاعر المتحضر الثائر .. بالروائع ، يضاف إلى ذلك طموحه . وإن رفضه جر عليه الحرمان والعت الذي أصبح فيه ، وهوناج من طبعه وقلقه وهوموه !

ونقف على ما ألمح به المؤلف ، فيما قال الأستاذ حسن العلوي في كتاب ألفه عن الجواهري ، وما مر بالشاعر من حرج في حياته ، وأشار إلى قول الشاعر عن أحمد شوقي ، ص " ٤٢٦ " :

وسط القصور العمارات وبين قائمة الزهر

ولم تعجنني كلمة قائمة ، فهي مبتذلة ، وليست شاعرية . إذا:
الجواهري .. يريد أن ينال خطوة .. كحال شوقي ، والرأي عندي ..
أن شوقي ، اضطر في مراحل عديدة من حياته نتيجة تغيير الخديوى
والظروف السياسية بعد منفاه ، فهادن وسائر ، فحفظ بذلك نفسه
وكرامته . أما الجواهري .. عله لم يستطع أن يروض نفسه ، وقد
غلبه طبعه الصراعي .. وجره إلى خصومات فدفع الثمن من
استقراره ، فبقى منهوذا ومحروما ومشردا ! . ونراه يتدب حظه العائر ،
فيقول في ص ٤٢٧ :

حيث بنممان .. فلنظني بلني ما ملكا حيث ولا قصر
ولو بهما متعت مازلت سلفنا على الدهر إذ لم يهني حاجة لغير

والشاعر يعلن .. أنه لو نال ما أراد ، لبقى صاخطا ، ذلك أنه
لم ينل حاجة أو حاجات .. لم يفصح عنها ! . فهل كان يريد الخلد ،
وهو مستحيل ، ! . ولو أن الشاعر صانع وهادن ، وسمع مقولة ابن
أبي سلمى ، لأراح واستراح ، غير أن طبعه قتلى ، لا يجنح إلى
السلم والمدارة ، ولكنه العنف الذي لا يهدأ ، يقول زهير :

ومن لم يصنع في أمور كثيرة يضر من بآتياب ويوطأ بمنسم

والشاعر قلق النفس ، وقد تعب من العناء ، وأجهد
المسرى ، فنراه يردد في ص ٤٢٨ :

نمت مقاما بالعراق وعطسي متى أعزم معراي أن أجد المسرى
لطي أرى شبرا من الأرض خاليا كفاني اضطهادا أنني طالع شبرا

ونقرأ في ص " ٤٣٠ " .. وصف المؤلف شاعره ، بأنه " قد

استقر نهائياً على القمة الشاهقة للشعر العراقي بل والعربي ، وقد
 اختلف معه حول مكانه الجواهري في الشعر العراقي المعاصر ، لكنني
 لا أسلم بقوله عن موقعه : " الذي لا يضاهيه فيه أحد في تاريخ الشعر
 العربي الحديث " . وهذا الرأي أو الحكم عليه تحفظ . فهذه الفريدة . لا
 يمكن أن يوصف بها واحد ، لأن الشاعر غيره ، لا يجيد في كل ما
 يقول ، فكيف يعطيه الكاتب ما لا يستحق ، ولا يقبله الدارسون والنقاد ؟
 هذه أحكام عاطفية .. لا يؤبه لها ، وهي ارتجالية . وأعجب من قول
 الكاتب ، وهو يقول ما لا يملك ولا يضمن ، وهي شطحات شاعر وقول
 شاعر يرتجل ، وهو يردد إعجابه بشاعره ، و " أن الأمة لأبد مكرمة
 ذكرها عام " ٢٩٠٠ " للميلاد في المهرجان الألفي لميلاد شاعر الشعوب
 الأكبر محمد مهدي الجواهري ، كما فعلت للمعري والمنتبي " . وكلمة
 لايد ، وهم وعيث ! ونسأل : من أعطى الكاتب الحق في أن يصدر هذه
 الأحكام جزافاً ؟ وهل ستبقى الحياة ٩٠٠ سنة أخرى ؟ ثم كيف نجزم بأن
 الجواهري شاعر العرب الأكبر ؟ عواطف وأحكام مرتجلة أملاها الهوى ،
 وقد تكون هناك عوامل أخرى لاعتلاقها بالمعايير الأدبية .! ، لا تدخل في
 موازين الدرس المتقن .. والأحكام التي يحتج بها !

وأضحكني قول الشاعر الجواهري ، في ص ٤٣١ :

تطاول القاع حتى استقرت قمم واستأسد الغي حتى استتوى الرشد

ونحن لا نعرف إلا استتوى الجميل . فكيف يستتوى الرشد ؟

يمكن أن يختل ويغيب ، أما أن يوصف بوصف الجواهري ، فبأنه ضرب
 من الهلام ! وأعجبني قول الشاعر :

وما برح العراق محك صبر يطلق بأرضه غدير المطاق

وندم الشاعر الجواهري ، على قصيدته ، التي قالها يوم

تتويج الملك فيصل الثاني ، ولعل مرد ذلك .. أن خصومه استغلوا هذا الموقف، حتى إن الشاعر أسقطها من ديوانه ، وسماها " النكسة " و- البلية - ، و- الهاوية - ، و" زلة العمر " . والذي أراه أن لا تشريب على الشاعر فيما صنع ، لأنه من طبيعة الشعر .. مدح رمز البلاد، والتهنئة بمناسبة التتويج للملك . وأنا مع الكاتب ، نختلف مع الشاعر في هذا التراجع ، ومرد ذلك .. أن ذم خصومه له أثر في نفسه ، حتى إنه رأى ما صنع سقطة وزلة ، وما أطلقه عليها من أوصاف حزينة، كلفه وقع في كارثة لا توبة منها ولا غفران . في حين أن الأمر لا يعدو أن يكون جزءاً من الحياة ومن التاريخ الوطني !

وأتجاوز " الفصل التاسع " ، المختص بـ : السائح والبارح في شعر الجواهري . ذلك أنه كان ينبغي أن يوجه لطلاب المدارس الثانوية ، أو أولى تمهيدي .. في الجامعة بكلية الآداب ، وليس محل هذا النمط من الشعر هنا .. في هذه الدراسة ، التي لم تكن دراسة بمضامها الدقيق . ذلك أن هذا الباب يخرج عن توجه هذا العرض .. الذي عني به المؤلف، عن شعر الجواهري . إذ لسنا في فصل مدرسي.. حول أمر التناقض والقرائن وما إليهما . وكان الأجدر بالمؤلف أن يخصص فصلاً .. يتحدث فيه عن القوة والضعف والتجديد والابتكار .. عند الشاعر الكبير ، أو يفند ما تحدث به ذلك الكاتب العراقي .. " سليم طه التكريتي " عن الشاعر .. والتناقض في حياته ، وما لاقى من جراء ذلك من عناء . والقارئ سوف يتصرف عن هذا الحديث .. الذي لا يعنيه ، لأن موضعه كما قلت فصل مدرسي ! إذ ماذا يهم قارئ ، حين يقرن شاعر .. أي شاعر ، بين فعلين مضارعين ، مثل : تبتغى وترتجسى ، أو بين لفظين : المطمع ، المطلب . وهذه اللوحات أو الأكوام التي يسوقها الكاتب .. ليملاؤها فراغات في فصل !! ذلك أن اللوحات .. تحتاج إلى قاعة .. تعرض

فيها ، ليراها الزائرُونَ إذا أرادوا ، أو كان الأمر يعينهم .! ولقد امتد
الحديث إلى الاستشهاد بآيات من الكتاب العزيز .! وأسأل : ما الدافع
إلى ذلك ؟ لا أدري .!

وبعد :

فلعلني قد بلغت أربي .. من هذه الوقفات .. مع هذا الكتاب ،
الذي جاعني بتكليف .. أن أقرأه ، ثم أستخرج منه .. ثلاثة أو أربعة
- محاور - ، لتدارسها ، واختيار من يتحدث عنها ، في لقاء يحدد
ذلك .. في منتدى .. يشارك فيه دارسون ومؤلف الكتاب. ولكن لم يتح
لي ما طلب مني ، لشواغلي ، وعقد الملتقى ولم أحضره ، وحين
أنجزت وفتاتي مع كتاب - **الجواهري** - ، أثرت نشره ، ليقراه من
شام. وأعلن استبدادي الدخول في حوار مع مؤلفه ، أو من يعن له
ذلك .. بعقلانية وموضوعية ، وصولاً إلى كلمة سواء . وأرجو أن
يتاح لي قراءة شعر الجواهري ، والوقوف معه ، متأملاً
ودارساً ، ومتمعناً في جيده ورائعه ، وكذلك الصور الجمالية فيه ،
وما اتقاه الضعف، وذلك شأن أي شاعر ، يخطئ ويصيب ، يظو
ويبهط . ومن يدعي في فن من فنون الحياة الكمال .. فقد انزلق
بغروره .. ومن دفعه هوى إلى أن يلبس غيره وشاح الريادة
والتفرد .. فقد جنى على نفسه ومن عسى. ذلك أن الذي يعمل ،
يصيب ويخطئ ، لأنه بشر خطاء . والله المستعان .

الهوامش

- (١) نعمد حسن الزيات ، مجلة الأزهر ، صفر ١٣٨٤ - يوليو ١٩٦٤ - الافتتاحية .
 (٢) القطمين : بلد في غرب الأراضي المصرية - على البحر الأبيض المتوسط .



ما بعد الحداثة

نظرة في تاريخ المفهوم

السيد إبراهيم

ملخص البحث :

إن حقبة ما بعد الحداثة هي مرحلة من مراحل ثلاث ، يرى الباحثون الذين يتتبعون تاريخ الأفكار في الثقافة الغربية أنها تشكل مساراً مرت به سلسلة من الأفكار الكبرى في هذه الثقافة ، بحيث يمكن فهم هذه الأفكار وتتبع تاريخها عبر هذا المسار . فأولها الطور الديني الذي برزت فيه فكرة العناية الفوقية " Providence " ، باعتبارها طريقة في التفكير وتفسير الظواهر . ومن فلاسفة هذا الطور من أطوار التفكير الغربي المفكر المسيحي " أوغسطين " في القرن الرابع الميلادي الذي كان لكتابه ... تأثير عميق في تشكيل الحضارة الغربية.

والطور الثاني : طور " العلم " و " التنوير " الذي كانت الغلبة فيه لفكرة التقدم " Progress " وللنزعة الإنسانية القائمة على الثقة في قدرات الإنسان .

والمرحلة الثالثة مرحلة الإنزلاق إلى العدمية " Nihilism " التي ترى الكون لها محضاً لا ينضبط بغاية أو هدف أو قانون كلي . وبرزت في الصدارة هنا فكرة " النسبية المطلقة " ، وهذه المرحلة هي التي يحياها الفكر الغربي الآن .

أما الطور الأول ، فقد كان تمهيداً للطور الذي يليه في القول بفكرة التقدم ، لأن القول بالعناية الفوقية التي توجه التاريخ إلى غاية ، كان ينطوي على القول بأن التاريخ يمضي في حركة أمامية غايتها الخير المطلق الذي إليه المآل آخر الأمر . فهي فلسفة تفاؤلية تلهم الأمل

وتستهنج الاستسلام واليأس . وقد عملت هذه الرؤية على تركية النظرة " التنويرية " التي كانت ترى الإنسانية تمضي في حركة تقدمية في ظل العلم Science . فالإنسان في ظل هذه الرؤية يتقدم من انتصار إلى انتصار في معرفة الحقائق وضبط الطبيعة أو الواقع . هذه النظرة باركها المفكرون المسيحيون أنفسهم . وما أدركوا أنها ستنتهي آخر الأمر إلى طرد فكرة التدخل الميتافيزيقي وإعلاء شأن العقل وحده وإحلال الثقة بالحواس محل الثقة بالماوراء .

كذلك انطوى عصر التنوير أو الحداثة " المودرنية " على الفكرة التي أدت إلى طرد فكرة " التقدم " نفسها ، وبالتالي العصر كله - إذا نحن نظرنا إلى ما بعد الحداثة على أنه انتهت على الحداثة ورفض لها ، وهي نظرة مشروعة - وذلك لأن نزوعه إلى الفرار من " الدوجما " وإفساح المجال للعقل للتحيص والوصول إلى اليقين ، انطوى على فكرة نسبية المعرفة . لكن لم يكن لهذه الفكرة فاعلية حقيقية إلا في حقبة متأخرة هي الحقبة التي يحياها التفكير الحديث اليوم ، حيث " النسبية " هي أساس ... وقد أدى ذلك بالضرورة إلى نبذ النظرة التي قامت عليها فلسفة العلم ، وهي النظرة التي ترى العلم قائما على أساس صلب من الحقائق المتيقنة التي يمكن للحواس ملاحظتها وأنه وحده - أي العلم الذي هو ربب العقل - سبيل الوصول إلى الحقيقة . فقد تبين للنظر الحديث أن ملاحظتنا أنفسنا إما تعتمد على الفرضيات تنبع أصلاً من رؤية موجودة لدينا للعالم هي قائمة قبلاً وهي سابقة للملاحظة وتشكل هذه الملاحظة ولا سبيل إلى الخلاص من ذلك ، وإنما ترتبط هذه الرؤية التي لدينا للعالم بما يسمى أوضاع القوة Power Position ليس غير .

من هنا ارتبط " ما بعد المودرنية " - وهي الترجمة التي أفضلها

لمصطلح Postmodernism - بالتخلي عن القول بوجود أساس أولي ثابت

لا يقبل النقض ، يركز عليه الفكر ، ومن ثم كان " ما بعد المودرنية " نزعة إلى رفض الأساس واتجاهاً مرادفاً للإتجاه لنقض المنطق البقيني الثابت "Antifoundationalism" فافتح الباب على مصراعيه للإتلاق إلى العدمية واعتبار " الحداثة " التي تقول بالقواتين الكلية منهجاً عقياً .

إذا أردنا أن نعرف مصطلح ما بعد الحداثة ، فإنه ليس بالمصطلح الذي يسهل تعريفه . فلقد استعمل في وصف عدد واسع من الممارسات في مجال الفنون ، تمتد من النزعات المحافظة إلى حركة الطليعة^(١) ، وهي نفسها التي أطلق عليها مصطلح الحداثة^(٢) . ثم إنه لا يمكن القول بوجود نظرية بعد حداثية موحدة ، أو حتى جملة من المواقف متماسكة ، بل " نحن بصدد دائماً بالتباين بين النظريات والتضارب في المواقف التي غالباً ما يجمعها معا وصف واحد هو " بعد حداثية " ، كما نصدم بقصور هذه النظريات عن أن تبليغ مبلغ النظرية^(٣) .

إن المشكلة التي تواجه الناقد الذي يحاول البحث عن تعريف لما بعد الحداثة تكمن في المفارقة التي يشتمل عليها موضوع التعريف ، وهي كونه في الأساس حرباً على النزوع إلى التعريف والتحديد ، وعدواً للتصنيف ، ولا يجد نفسه إلا حيث يكون الغرار من الأعراف المصطلح عليها^(٤) .

وبادئ ذي بدء يمكننا أن نحذو حذو أصحاب النظرية الاجتماعية ، فننبه إلى وجوب التفرقة بين مصطلحين اثنين يمكن أن نطلق على أحدهما الحداثة ، ترجمة للمصطلح الأجنبي Modernity ، وعلى الثاني المودرنية ترجمة للفظ الإنجليزية Modernism - قياساً على ما تم في العربية منذ فترة ليست بالوجيزة من نقل أسماء الحركات الأدبية كالرومانسية والسريالية وغيرها في صيغة المصدر الصناعي وإبقاء الأصل بغير ترجمة ، وكأنها أسماء أعلام .

أما الحداثة لمصطلح يشير إلى حقبة زمنية بعينها وقعت فروعها جملة من التحولات الاقتصادية والسياسية والاجتماعية في واقع المجتمع الغربي ، فهو عند ماركس وغيره وغيرهما مصطلح تاريخي يفصل بين زمنين . فهو يشير إلى العصر الذي يلي " العصور الوسطى " في الغرب أو الذي يلي الإقطاع^(٤) . وأما المودرنية لمصطلح يراد به الدلالة على تلك الاتجاهات في الفن التي نهضت في العصر الحديث ، كالإنطباعية والفن للفن والتعبيرية والسريالية والحركات الطليعية الأخرى^(٥) ، وكانت نوعاً من التمرد على الحداثة وما جاءت به من المظاهر الاستلابية للثورة الصناعية في الغرب وصيغ كل شيء بصفة العقل ، كما أنها أرادت بالفن تغيير الوعي والوصول إلى تحقيق الذات على نحو خلقي^(٦) .

كذلك يقال في ما بعد الحداثة *Postmodernity* وما بعد المودرنية *Postmodernism* . فالفرقة بينهما كانت تفرقة بين الظاهرة الاجتماعية والظاهرة الجمالية .

وكان المؤرخ البريطاني المشهور أرنولد توينبي *Arnold Toynbee* قد تبني هذا المصطلح فيما أخرجه للناس عام ١٩٥٤ من المجلدين الثامن والتاسع من كتابه دراسة التاريخ *A Study of History* ، بعد أن ظهر المصطلح في كتاب أراد به صاحبه وهو سومرفيل *Somervell* أن يلخص الأجزاء الستة الأولى من كتاب توينبي ، وذلك في عام ١٩٤٧ ، مشيراً إلى فكرة انتهاء حقبة الحداثة . وتوينبي يشير بمصطلح ما بعد الحداثة إلى الحقبة التي تبدأ في تاريخ الغرب من عام ١٨٧٥ ميلادية ، لتمثل المرحلة الرابعة من هذا التاريخ ، بعد أن جعل كل حقبة من الحقب الثلاث الأولى تمتد إلى أربعة قرون ، فالأولى وهي حقبة العصور المظلمة من ٦٧٥ إلى ١٠٧٥ ، والثانية حقبة العصور الوسطى ١٠٧٥ - ١٤٧٥ والثالثة حقبة العصور الحديثة ١٤٧٥ - ١٨٧٥ .

أما مرحلة ما بعد الحداثة فقد وصفت بأنها تمثل تغيراً درامياً عن العصر الحداثي السابق عليها وانبثاقاً عنه . وهي حقبة الحروب والقلق الاجتماعي والثورات . وقد أطلق عليها توينبي عصر الفوضى والنسبية الشاملة ، مقارناً إياها بحقبة الحداثة وهي حقبة البورجوازية من الطبقة المتوسطة ، وتتميز بالاستقرار الاجتماعي والعقلانية والتقدم . أما حقبة ما بعد الحداثة ، فهي على النقيض من ذلك حقبة القلق والاضطراب الاجتماعي ، وتتميز باتهيار العلاقات العقلانية التي قامت عليها الحداثة وتهاوي قيم الحقبة التنويرية أو الحداثية^(٨).

ولم يستعمل مصطلح ما بعد الحداثي ، أو ما بعد المودرن ، باتساع في مجال النظرية الثقافية لوصف الفنون التي جاءت بعد المودرنية إلا في الستينات والسبعينات . ففي هذا الوقت أخذ كثير من أصحاب النظرية الاجتماعية والثقافية يتحدثون عن انشقاق جذري أو طلاق بائن بين الأشكال الفنية الجديدة وثقافة الحداثة . كتبت سوزان سونتاغ Susan Sontag مثلاً سنة ١٩٧٢ معبرة عن رفضها للنظرة المودرنية وطرائقها في التفسير ، ومحتفية بظهور حساسية جديدة في الثقافة والفنون - ابتداء من أواسط الستينات - تتحدى الاتجاه الطلاسي في البحث عن المضمون والمعنى والنظام ، وتواجه ذلك بالاستغراق في الانتشاء بالشكل والأسلوب وإثارة الاستمتاع على هرميوطيقا المعنى ، وهي تعد ذلك تطوراً إيجابياً في مواجهة الجوانب القمعية للمودرنية والحداثة^(٩).

على أن مصطلح ما بعد الحداثي Postmodern لم ينتشر هذا الانتشار الواسع ، فيصبح على ألسنة الكافة إلا بعد أن نشر المفكر الفرنسي ليوتار Jean-François Lyotard كتابه : Postmodern Condition الذي نشر بالفرنسية عام ١٩٧٩^(١٠).

وقد ارتبط المصطلح في حقبة الثمانينات^(١١) بأسماء بعض أعلام المفكرين مثل بودريار ، ودريدا ، وفوكو ، وكذلك ليوتار .

وقد ظل الجدل دائراً منذ المبعينات حول المودرنية في الفن هل أقل نجمها أم لا . فمن الباحثين من لا يرى ما بعد المودرنية إلا امتداداً للمودرنية ، وهي الجيل الثالث والرابع منها ، وأنها لا تستحق في أحسن الأحوال إلا أن تسمى المودرنية الجديدة^(١٢).

كذلك هناك من لم يزل يدافع عن مشروع الحداثة ، مثل هابرماس Habermas ، ويرى فيها " إمكانيات لم تخرج بعد إلى الوجود وطاقات من شأنها أن تتغلب أوجه القصور فيها وتتدارك الآثار التدميرية التي تمخضت عنها"^(١٣).

وهناك من ينتقدون ما بعد الحداثة ولا يرونه إلا هوساً عارضاً أو اختراعاً خلاباً اخترعه أهل الفكر بحثاً عن خطاب جديد يكسبهم امتيازاً ثقافياً ، أو يرونه لونا آخر من أيديولوجية محافظة تحاول أن تنتقص من قيم الحداثة ونظرياتها ذات الطبيعة التحريرية . والماركسيون الجدد أمثال جيمسون Fredie Jameson ، وهارفي David Harvey ، يرون أنها تمثل مرحلة عليا من الرأسمالية تتميز بدرجة أعظم من التطفل الرأسمالي وتلاشي الهويات وضاعها على مستوى العالم^(١٤). وهم إنما يهاجمون فيها النسبية والاتجاه الحتمي واللاعقلاني ، وهي أشياء تقع منها في الصميم^(١٥).

أما أنصار ما بعد المودرنية ، فقد انتقدوا ثقافة الحداثة انتقاداً عنيفاً ، وناصبوا العداء ، وأخذوا يلهجون بفلسفة جديدة اقترنت بنيتشه ، وهيدجر ، ودريدا ، ورورتي وغيرهم^(١٦). وهم ينتقدون نظرية الحداثة ابتداء من ديكارت ، مروراً بعصر التنوير ، وانتهاء

بالنظرية الاجتماعية عند كومت Comte وماركس K. Marx وفيسر Weber وغيرهم، لبحثها عن أساس تقوم عليه المعرفة ولمزاعمها في تصميم النظرية وشموليتها وصدقها على جميع الظواهر ، ولتنفجها بأنها تقدم حقائق يقينية ، ولثقتها في العقل ، وهي ثقة لا يراها المنتقدون إلا سراها وأضاليل^(١٧).

والذين يتتبعون تاريخ الأفكار في الثقافة الغربية يرون أن ما بعد الحداثة يقع ضمن سلسلة من الأفكار الغربية ذات الأهمية الكبرى ، يمكن فهمها وتتبع تاريخها عبر مسار يمر بمراحل ثلاث تبدأ بفكرة العناية الفوقية Providence ، بوصفها طريقة في التفكير وتفسير الظواهر ، ثم تحل محلها فكرة " التقدم " Progress ، وتنتهي الأفكار آخر الأمر بالوقوع في العدمية Nihilism .

أما العناية الفوقية فتعني المافوق يرعى ثم لم يتخل وهو يظل يلحظ ... عجلة التاريخ وهي تدور للأمام إلى غاية منشودة ، هي الخير المطلق . ومن فلاسفة هذا الطور من أطوار التفكير الغربي المفكر المسيحي أوغسطين الذي عاش في القرن الرابع الميلادي، وكان لكتابه ... The City of God تأثير عميق في تشكيل الحضارة الغربية . وفكرة العناية ترفض رفضا مطلقا فكرة أن التاريخ يتحرك حركة دائرية ، فهي لذلك فلسفة تفاؤلية تلهم الأمل في المستقبل ، وليس الاستسلام أو التشاؤم . وهذا راجع إلى الإيمان بأن كل شيء في جملته إنما يسير نحو الأفضل .

وقد تلاعبت هذه الفكرة مع فكرة الحقبة التنويرية في "التقدم" . بل إن الحقبة التنويرية أجمت الاعتقاد بأن البشرية لم يزل ينتظرها - في ظل العقل - مزيدا من التقدم السريع . وبارك مفكرو المسيحية نظرة "التنوير" Enlightenment . وهنا تقع المفارقة الساخرة ، فلم يكن أحد

يدري أن إعلاء شأن العقل وإغفال دور التدخل الفوقي سيفضي إلى جعل فكرة التقدم بديلاً دنيوياً عن فكرة العناية ، فإن الثقة بالعقل والحواس تعاضلت حتى حلت محل الثقة بالعناية ، ومهدت الطريق للنظرة العدمية التي دانت بها حقبة التنوير . ومما عمل على دعم هذه النظرة الجديدة أن أوروبا حينئذ كانت مقبلة على نهضة لم يشهد تاريخها لها مثيلاً ، فطفت علواً كبيراً في مجال السياسة والاقتصاد ، مما أفضى إلى الثقة بأن تلك النظرة في تمجيد العقل والثقة به قائمة على أساس متين^(١٨).

ولما كان مشروع التنوير مؤسساً على أن يتحرر من " الدوجما" أو العقائد الموروثة وأن يفتح للعقل المجال للوصول إلى اليقين ونبذ كل ما من شأنه ألا ينصاع للجزم أو الحسم ، فقد كان منطوياً على فكرة نسبية المعرفة . لكن لم يكن لهذه الفكرة فاعلية ، لأن البحث عن القوانين الكلية كان لم يزل مطلب التنوير . ولذلك كانت فكرته عن النسبية فكرة سلبية ؛ فقد كان يراها فكرة ضارة لا تنطوي على نفع . واليوم تغيرت النظرة ، وصارت النسبية هي الأمر الطبيعي ، بعد أن تكشف للنظر الإنساني أن ملاحظتنا أنفسها التي نفع عليها من هذا العالم الذي أمامنا ، إنما تعتمد على الفراضات فسي عقولنا^(١٩) . أي أن بيننا وبين العالم الذي نراه وسائط في ظروفنا التاريخية ومن اللغة التي تشكل عقولنا^(٢٠) ، ورويتنا للعالم إنما هي أثر من آثار هذه الوسائط . لذلك تنتقد فكرة المحاكاة Representation المودرنية التي ترى الأدب أو الفن أو النظرية عموماً تعكس شيئاً موجوداً سلفاً في الحياة أو الواقع^(٢١) ، أو ترى أنها تستند إلى أساس موثوق به . ومن هنا بدأ يتخلق في رحم حقبة الحداثة جنين اسمه العدمية^(٢٢).

وإذا أردنا أن نبحث عن أهم الفلاسفة الذين يظهرون في المشهد الجديد - مشهد ما بعد المودرنية ، فإنه الفيلسوف الألماني فردريك

نيتشه Friedrich Nietzsche الذي يحتل مكان الصدارة في هذا المشهد غير منازع . وقد عاش نيتشه ما بين عامي ١٨٤٤ - ١٩٠٠ ، وأعلن في عام ١٨٨٨ أن العدمية والفة على الأوب . وقد كرس هذا الرجل حياته لبيان أن آمال التنوير لم تكن إلا أوهاماً ؛ فالحقيقة Truth التي هي مطلب العلم الطبيعي وغير الطبيعي لم تكن في رأيه غير مجازات قديمة تحجرت . والمقولة التي اكتسب بها نيتشه شهرة واسعة ، وهي إعلايه موت الحقيقة المطلقة ، يفهمها بعض الباحثين على أنها مجال أريد به أنه قد ضاع الأساس الذي يضمن لأي مقولة أن تكون مبنية على "الحق" . ولا يوجد أساس يمكن به أن يقال هذا خطأ وهذا صواب . لا أساس ينهني على حق مطلق ، وإنما وجهة نظر . والتفرقة حينئذ بين خطأ وصواب لن تكون إلا جزءاً من إرادة القوة أو الهيمنة : will to power . لقد انعكس العقل المؤسس على الشك ، وهو ميراث الحداثة من ديكارت ، على نفسه : انعكس شكه على نفسه . والنتيجة حينئذ العدمية . وإذا كانت العدمية حرباً على العقلانية ، سواء في الفن أو الفلسفة أو العلم الطبيعي ، فلأنها ترى أن ما يسمى بالأنظمة العقلانية systems of reason إنما هي أنظمة في الإقناع ، فهي أنظمة بلاغية ليس غير . وما تدعيه من أنها تميط اللثام عن الحقيقة ، إنما هو في حقيقة الأمر يخفي تحته إرادة القوة - قناع يريد به أصحابه الهيمنة^(٢٣) . هم يقولون نحن نكشف لكم عن الحقيقة . وحقيقة الأمر أن هذا خطاب يبحثون به لأنفسهم عن امتياز .

الحقيقة عند نيتشه ، وكذلك ما يسمى بالواقع reality ، ليست واحدة ، وإنما متعددة . وكل أولئك ألوان من الخطاب : الفلسفة ، العلم الطبيعي ، الفنون إلخ .

وإذا كان نيتشه قد قوض مزاعم العلوم الطبيعية في الكشف

عن الحقيقة ، لفقد أصحابها - كما يقول ليوتار - الأرض التي كانوا يقفون عليها ، فإن دريدا Jacques Derrida فيلسوف التفكير أو التقويض ، قد فعل الشيء نفسه في مجال النصوص ، فكما لم تعد هناك حدود بين المعرفة وبين العالم ، كذلك الحال في مجال النصوص : لا حدود فاصلة بين النص والتفسير . لقد قوض دريدا مرجية المؤلف من جذورها . ومعنى ذلك أنه لا يستطيع المؤلف أن يفرض على النصوص المعاني التي يريدتها هو . العقل يجدد النصوص على نحو دائم . وهذا شيء صار به مفهوم التفكير جزءاً أساسياً من تفكير ما بعد المودرنية . كذلك فالنصوص ليست إنتاج أصحابها وحدهم . فهذه النصوص تتقاطع مع نصوص أخرى لها هيمنة عليها على أحاء لا يمكن أن نميط عنها اللثام . ومهمة التفكير - وهو استراتيجية استنبطها دريدا من قراءاته لهدجر - أن يثير أسئلة لا تهدأ حول هذه النصوص وغيرها من نصوص الآخرين ، مهمته إنكار أن أي نص له وجود ثابت أو مستقر . فالموقف الذي تلقفه الحداثة ومناه على مركزية اللوجوس لابد من زلزله على نحو جذري ، وذلك بالتأكيد على انعدام محسومة اللغة Indeterminacy^(٢١) .

كذلك كان لنيتشه تأثيره العميق على غير دريدا من مفكري ما بعد المودرنية ، مثل فوكو Michel Foucault . فقد ذهب هذا إلى أنه ينبغي التأسيس على ما كتبه نيتشه في أصل الأخلاق . وهو يرى العلوم الإنسانية ألواتاً من خطاب القوة ، تمارس علينا عملياتها وتصنفنا في مشروعات أجنبية عنا ، وهذا أوضح ما يكون في نظم القمع الجنسي وحياة السجون^(٢٢) ، وهما من المسائل التي شغلت حيزاً كبيراً من تفكير فوكو وتحليلاته .

لقد وجد خطاب التزعة الكلبية Cynicism الذي يشكل جزءاً أساسياً من خطاب ما بعد الحداثة (بنظرته إلى دعوى القائلين بأنهم

ينساقون وراء المبادئ وما يزعمونه من الفضائل ، نظرة ارتياب وأنها إنما تخفي وراءها خطاب القوة ليس غير . ويؤيد ذلك ما ظهر في حرب فيتنام ثم بعد ذلك ما عرف بفضيحة ووترجيت (إلخ) مرجعاً أساسياً فيما كتبه نيتشه عن أصل الأخلاق .

كان خطاب الحداثة ينتصر للعقل ، من لندن ديكارت ، مروراً بعصر التنوير . فالعقل في هذا الخطاب هو مصدر التقدم : تقدم المعرفة وتقدم المجتمع . وهو مبعث الحقيقة وأساس المعرفة المنهجية القادر على اكتشاف المعايير الصالحة لبناء مجتمع جديد . وكان لهذا الخطاب الذي تنهأ عصر التنوير كذلك وجود فعال في الثورتين الأمريكية والفرنسية وغيرهما من الثورات الديمقراطية التي أرادت أن تقلب عالم الإقطاع رأساً على عقب وتأتي بنظام اجتماعي جديد قائم على العدل والمساواة بين الناس من شأنه أن يحتضن العقل والتقدم الاجتماعي^(٢٦) . ولكن ماذا وجدنا بعد مائتي عام تمتد من عام ١٧٨٩ إلى عام ١٩٨٩ ، براها أهل الفكر رمزا لحقبة الحداثة ، وهي الفترة من قيام الثورة الفرنسية إلى سقوط الدولة الشيوعية ؟

لقد جلبت الحداثة معها ألواناً من المعاناة والشقاء لا حد لها ، وكان ضحاياها من الفلاحين والبروليتاريا والصناع الذين قمعهم الرأسمالية الصناعية ، إلى استبعاد المرأة من الميادين العامة ، والإبادة الجماعية التي ترتبت على إقامة مستعمرات إمبريالية ، وإقامة نظام المؤسسات الذي كان يعمل على ضبط الفرد في أطر وصبه في قوالب . وكان من وراء ذلك كله تراثها الفكري والفلسفي يضيف المنطق والمشرعية على أساليبها في التحكم والسيطرة : جاءت الحداثة معها بوعود الخلاص والاتحاق للبشرية وأخفت وراءها صور القمع والسيطرة^(٢٧) . ربطت الحداثة بين التطور والتقدم ، وذهبت إلى أن تطور

الفنون والتكنولوجيا والمعرفة والحرية سيكون في صالح الإنسانية فسي مجموعها ، والآن " بعد قرنين من الجدل بين الليبراليين والمحافظين واليماريين ، تنهض الشواهد على عكس ذلك ، فلا الليبرالية السياسية ولا الليبرالية الاقتصادية ولا الاتجاهات الماركسية المختلفة خرجت من القرنين الداميين الأخيرين من غير أن يساورها شعور بما ارتكب في حق الإنسانية من جرائم . " يقول ليونار : " أستطيع أن أسوق هنا كثيراً من أسماء الأعلام أشخاصاً ومدناً وتواريخ لتصوير هذا الشعور ، للدلالة على أن المسألة الإمبريقية (التكنولوجيا وتطور العلوم) ، لا علاقة لها بما تدعيه الحداثة من تقديم العون للجنس الإنساني لقد أصبح تقدم العلوم التقنية وسيلة لاستفحال الداء لا محاربته . ولم يعد ممكناً أن نطلق على هذا التطور في العلوم اسم " التقدم " . فهذا التطور يبدو كأنما يحدث ذاتياً من تلقاء نفسه ، فهو ليس استجابة لمطلب نابع من حاجة الجنس البشري ، بل على العكس ، فإن الأفراد والجماعات الإنسانية نراها دائماً أقل استقراراً . ومرد ذلك إلى هذا التطور . والشأن فيما يتمخض عن الجانب الفكري كالتشأن في الجانب المادي " ، ذلك أن هناك عملية تراكم مستمرة في مجال الفكر والمجال التكنولوجي ، يجد الجنس البشري نفسه إزاءها في حالة من يلهث وراء أشياء جديدة دائماً . والمسألة تنطد على الدوام في حالة تشبه بالمصير ، ليس معتبراً فيها أو موضوعاً في الحساب حاجتنا إلى الأمان والشعور بالهوية والإحساس بالسعادة . تلك المطالب التي تتبع من كوننا كائنات حية ، أو حتى كائنات اجتماعية . والبحث عن البساطة لا يبدو اليوم إلا أن يكون عودة إلى الهمجية وحياة الإنسان البدائي . وأمام هذه الحالة الممتدة ينقسم الجنس البشري إلى طائفتين : طائفة تواجه هذا التحدي المتمثل في تعقد العلوم والتكنولوجيا ، وأخرى ليس أمامها إلا أن تواجه هذا التحدي المرعب البدائي القديم ، وهو الكفاح من أجل البقاء ليس إلا . وهذا هو أكبر شيء يظهر فيه إخفاق المشروع

الحداثي الذي كان يقال إنه من جهة المبدأ صالح للبشرية في مجموعها^(٧٨).

إننا يمكن أن نجد فيما كتبه الفيلسوف الألماني مارتن هيدجر Martin Heidegger مفتاحاً في فهم الأزمة التي وقعت فيها الحداثة ، فهو يرى أن المأزق الذي وقعت فيه النزعة الإنسانية Humanism ، وهما أعني الحداثة والنزعة الإنسانية صنوان ، يرجع إلى أنها حين نبذت فكرة الميتافيزيقا واستبدلت بها الإنسان ، جعلت من هذا الأخير مركز الكون. فالبشر ينظرون إلى أنفسهم على أنهم مقياس كل شيء ، بدلاً من أن يتبينوا " الاختلاف " في الوجود Difference of being . وحينئذ فليست التكنولوجيا هي المقابل للنزعة الإنسانية ، بل على العكس - تعبر التكنولوجيا عن نزعة الإنسان في التحكم - التحكم في الطبيعة والتغلب عليها ، وهي النزعة التي جاعته من جهة أنه جعل نفسه في المركز . يقول هيدجر في هذا المقام : " إن جوهر التكنولوجيا ليس تكنولوجياً " والخروج من هذا المأزق يكمن في تفهم وضعيتنا . التفهم بدلاً من " التغلب " .

لقد أرجع هيدجر ما في الغرب من ألوان العنف إلى الفلسفة الديكارتية التي رآها المنهج الذي تتأسس عليه الحداثة ، وهو منهج يراه قاصراً أو غير كاف لأن يكون أساساً للمعرفة . لقد رأى أن مقولة ديكارت بالفصل بين الذات العارفة والمادة الجامدة - أو الطبيعة أو العالم حين يكون موضوعاً للمعرفة ، هي المسؤولة عن إيجاد نموذج يجد تجسده في صورة العالم الذي يبحث الطبيعة بشعور الاستعلاء عليها ، كأنه ليس جزءاً منها . هذه الصورة تصبح النموذج المحتذى . العالم هنا لا تكون خبرتنا به أنه نسيج جلنا إلى الوجود من خلاله . نحن لا نخبره على هذا النحو ، بل على أنه مادة جامدة تقع تحت الملاحظة ليتم

التحكم فيه عن طريق سلسلة من الثنائيات تولدت عن ثنائية الذات والموضوع التي تقضي بالتشقق بين الإنسان والعالم (ثنائية العقل والجسد ، الروح والمادة ، العقل والعاطفة ، الذكورة والأنوثة). فهناك الذات التي مُخضت عن العالم ، ثم صار لها المرتبة العليا على الطبيعة الجامدة : ذات تتأمل العالم متعالية عليه تفترض الغروض وتروى الأشياء لتسيطر وتتحكم وتسخر لأغراضها . هذا النموذج قدر له أن يسود . وهو نموذج قائم على جعل كل شيء منخرياً ، أي وسيلة ، فصيح جميع العلاقات بصيقته . ولذلك كان الحل عند هيدجر يكمن في الشعر ، لأنه البديل عن المنطق الديكارتي . فهو بطبيعته مجاف لهذا المنطق في التجريد conceptualization الذي يعزل بيننا وبين العالم ، فهو يطمنا التواضع ويطلبنا أن " نصغي " ونحسن الإصغاء ، وإذا نظرنا إلى الطبيعة أو العالم ألا ننظر بتلك العين الإمبريالية^(٢٩).

لقد كتب هيدجر ذلك بعد الحرب العظمى الأولى ، ولم تكن الثقة المتعاطمة التي أولتها الحداثة " للتقدم " قد اهتزت حتى عندما قامت هذه الحرب . فقد وجدناهم يقيمون في عام ١٩٢٢ معرض شيكاغو الدولي ، وكان شعاره " قرن من التقدم " A Century of Progress . لكن بدأت الثقة في الاهتزاز بعد الحرب الثانية . ولم يكن مناص من السهيار المشروع الغربي ، فسعت دول كثيرة إلى الاستقلال السياسي ونالت استقلالها واحدة بعد الأخرى ، وتفتت النظام الكولونيالي الاستعماري . وظهت مساوئ المشروع الصناعي على نحو مخيف في تلويث البيئة واستنزاف الموارد الطبيعية والأضرار التي حالت بطبقة الأوزون إلخ . هنالك وضع مشروع الحداثة على محك التساؤل^(٣٠).

إن ما بعد المودرنية إنما هو خصام مع الحداثة ومدايرة لمشروعها ، فإذا كان الوعي المودرنى مؤسساً على أن الإنمائية تمضي

قديماً في خطوات " تتقلب " كل خطوة على ما في سابقتها من قصور ، فإن ما بعد المودرنية إنما هو اثبات عن هذه الصلية بعينها . والمفارقة هنا أننا إذا قلنا إنه خطوة للتغلب على المودرنية ، فإننا نقع تماماً في الذي نفر منه ، بمعنى أننا نظل داخل مشروع المودرنية . فإذا قلنا إن ما بعد المودرنية هو أن نلقي وراء ظهورنا بالمودرنية ومشروعها الذي يتمثل في عملية " التغلب " ، فإن فكرة الأساس Foundation ، أي المنطلق اليقيني الذي هو حق لا شبهة فيه يمكن أن تؤسس عليه كذلك أفكار يقينية ، تهتز من جذورها . وإذا ، فإن ما بعد الحداثة يرفض أن يزلزل سلطان الحداثة بسلطان جديد يحل محل ذلك القديم في ادعاء سلامة الأسس وأنها حق مطلق^(٣١) . والذي يترتب على ذلك أيضاً مفارقة أشد : أن ما بعد المودرنية يمثل انتهاء المودرنية وليس تجاوزاً حقيقياً لها . إننا هنا يمكن أن نفهم فن ما بعد المودرنية على أنه بالنسبة للفن المودرن كالتى نقضت غزلها من بعد قوة أنكلنا ، بالمعنى الحرفي لهذا التعبير . فما بعد المودرنية في الفنون ليس إلا ظاهرة تتمثل في قلب ما تم إجازته ثقافياً في حقبة المودرنية رأساً على عقب . وحينئذ لا يمكن القول إنه متحرر تماماً منه ، ذلك أنه الأساس الذي يكون له به وجود ، وهو أساس يضطر مع نفسه في الوقت نفسه ، وتكون له به القدرة على أن يضطر مع نفسه كذلك ، وإذا فمشهد ما بعد المودرنية يستدعي بالضرورة المشهد المودرن^(٣٢) .

إن تحول النظرة إلى فكرة التقدم وانهيار الثقة في ذلك ، هو الذي يفسر مثلاً ظهور أسلوب بعينه يتميز به المعيار بعد المودرن ، هو ما يطلق عليه ، بريكولاج bricolage ، وهو الاقتباس من عناصر موجودة في أساليب معارية سابقة أو حقبة زمنية غابرة ، كلاسكية أو مودرنية ، والتخلي عن اعتبار البيئة ومناسبة المعار لها . فهذا إنما

يشير إلى حدوث انشقاق على النظرية المودرنية في العمارة ، يتمثل في انملاخ عمارة ما بعد المودرنية عن سيطرة الهندسة الإقليدية وانقطاع كل وشيجة بين المعمار وفكرة تقدم الإنسان اجتماعياً وتاريخياً التي كانت تقول بها المودرنية^(٣٣). إن هذا الانقطاع ما هو إلا طريقة في نميان الماضي أو كنهه على ما يقول ليوتارد ، أو بعبارة أخرى تكريره وليس التقلب عليه . " إن الاقتباس عناصر من الفنون المعمارية القديمة في المعمار الجديد ، يبدو لي مشابهاً لما يحدث في أنشطة الحتم على نحو ما وصف ذلك فرويد في كتابه " تفسير الأحلام" من استعمال مخلفات أو بقايا من الماضي . وهذا الاستعمال للتكرير أو الاقتباس ، سخريّة كان أو تهكماً ، يمكن رؤيته في الاتجاهات المعسيطرة على فن التصوير المعاصر^(٣٤) .

ويقراً نقاد الفن المعاصري في هذا البريكولاج كذلك مظهراً من مظاهر فكرة التعدد . فالمشهد المعاصري في فن ما بعد الحداثة يقوم على التعددية pluralism . وهذه التعددية لا تأتي من جهة أنه يستدعي الأساليب التراثية ثم يضع بجوارها أساليب حداثة ، ولكن لأنه يرفض رفضاً قاطعاً أن يجعلها تتلاقى معاً في جماع واحد أو يجعلها تشكل نظاماً يمكن استنباط وحدة تننظمه^(٣٥). إن التعددية هي وجهة النظر التي تكمن من وراء أسلوب ما بعد المودرنية . فالعيني المعاصري ، كما يظهر في التصميمات التي يقدمها مهندسو المعمار في المعارض ، يقرؤه الزوار قراءات مختلفة ، بحيث لا يمكن لأي من هذه القراءات أن يحل على نحو جذري التناقضات التي يعد مصمم المعمار عمداً إلى تصيقها وإبرازها . يقول تشارلز جنكز Charles Jencks ، وهو واحد من أبرز نقاد العمارة الحديثة : " إذا كان للمرء أن يصل إلى نتيجة ، فهي أن كلاً من القديم والحديث يتجاوزان معاً ، لا فضل لأحد منهما على الآخر . فكلاهما

له مشروعيته ، وكلاهما جزئي ، وليس الفوز لأحدهما . كما أنه ليس في الإمكان وجود ما سماه هيجل بالمركب *synthesis* الذي يتمخض عن الديالكتيك بين الأطروحة *thesis* ونقيضها *antithesis* . التجاور ليس إلا . وجهتان من النظر ورؤيتان للعالم يتمخض عن تجاورهما قلبهما رأساً على عقب ، على نحو ساخر ، والبحث بهما معا ، فالأسلوب المودرنسي الذي أساسه التكنولوجيا والحديد والزجاج ، مستصلاً ذلك على نحو وظيفي ، يكون هو الزخرفة في البناء ، على حين يقوم الأسلوب الريفي ، لا بالزخرفة ولكن بحشو الفراغات^(٣٦) . وفي هذا عبث بالأعراف والأساليب القديمة وهجوم على تطلعات المودرنية إلى ما يسمى لغة خالصة أو نقية *pure* في الفورم^(٣٧) .

هذا الاتجاه في رفض التصميم الحداثي في الصارة يمكن تتبعه حتى أواخر الستينات^(٣٨) . وليس هذا فحسب ، فحقبة الستينات - كما لاحظ النقاد - كانت حقبة الفنون الشعبية وكُنُشِرات الروك وصور ثقافية أخرى جديدة تجاوزت حدود الأشكال السابقة ، كالشعر والرواية ، عندما أخذ الفنانون يطوعون وسائل الإعلام وسقط الفنون *high* والثقافة الشعبية ودمجونه في تجربتهم الفنية . وبالتالي صارت هذه الحساسية الجديدة في الفن أكبر متعددة وأقل تزمناً عن حساسية المودرنية^(٣٩) .

إن ما بعد المودرنية يمكن بالفعل أن نعيد تشخيصه على أنه إلحاح على التعدد^(٤٠) - التعدد بكل أشكاله ، تعدد الثقافات وألوان الخطاب والتجارب الاجتماعية في المجتمع الواحد ، وتعدد الهويات ، وتعدد المعايير التي تقاس بها الحقائق^(٤١) . وتلك هي أيديولوجيا الاختلاف التي تتحدد خصائصها بنفيها للأحادي والمتجانس ، لصالح التنوع والكثرة والتباين . تتحدد بنفيها للمجرد والعام لصالح التفنن *fragmentation* وتعذر المحسومية *Indeterminacy*^(٤٢) .

إن هذا الموقف إنما هو رد على قيم الحداثة واعتراض عليها، تلك القيم التي تتمثل في الجد ، أو لنقل الزماتة . وهو ليس مجرد "تغلب" على الأسلوب المودرنى ، ولا هو مجرد تحول في الاتجاه لا غير ، بل هو كما يراه بورتوغيزي Paolo Portoghesi ، وهو أحد أكبر نقاد المعاصر ومصمميهِ ، رفض وقطعية وتبرؤ من الفرضيات الأساسية التي قامت عليها المودرنية في رفضها للماضي ونفيها للتراث ، إنه إتهيار الثقة في "حواديت" المودرنية وإتهيار الثقة في الأساس العقلي الذي قامت عليه^(١٧).

ومادنا قد تطرقنا لذكر " الحواديت " narratives ، فلا مناص من الرجوع إلى ليوتار ، فهو صاحب هذا التعبير . فعصر الحداثة عنده هو عصر الحواديث الكبرى grand narratives والميتا - حواديث metanarratives . وهو يحدد ما بعد الحداثة في عدم تصديق هذه الحواديث. ولولها ما يدعي التنوير من أن العلم science ينطد له إنتاج بحمله رسالة التحرر والخلاص إلى البشر : إذا فهمنا العالم على نحو أفضل، تحررنا . لكننا على ما يقول ليوتار لم نعد نستطيع أن نخوض في مثل هذا الخطاب ، لأن العلم الذي ظن ذات مرة أنه حجر الزاوية للمعرفة الحققة ، فقد ما كان يفترض فيه لو يظن به من وحدة . فكلما تفرعت علوم جديدة ، ثم من بعد فروع للفروع ، كل منها مدفوع لأن يؤسس لنفسه - باعتباره خطبا - كل ما وسعه من مرجعية authority ، صار من الصعب الادعاء أنها جميعا جزء من مشروع واحد .

على العلماء إذا أن يكونوا أكثر تواضعا ، إذ لا يمكنهم أن يقرروا على وجه القطع حقيقة ما عليه الأشياء ، وليس أمامهم غير أن يقدموا آراء فحسب لا حقائق^(١٨). لنقل بعبارة أخيرة : إنه لم يعد بإمكان أحد الكشف عن الحقيقة ، لكن التفسير. وهو وجهة نظر ليس غريب . وهذا أقصى ما يمكن أن تقدمه الكائنات الفاتية .

هوامش البحث

- 1) Stuart Sim, *Beyond Aesthetics - Confrontations with Poststructuralism and Postmodernism* (Harvester Wheatsheaf, 1992), p. 84.

(٢) راجع فيما يلي هاشم رقم (١).

- 3) Steven Best and Douglas Kellner, *Postmodern Theory : Critical Interrogations* (Macmillan, 1991), P.2.

- 4) Nick Kaye, *Postmodernism and Performance* (Macmillan, 1994), P.3.

- 5) Steven Best and Douglas Kellner, *Postmodern Theory*, P.2.

- 6) Ibid., P. 4.

- 7) Ibid., P. 2.

- 8) Ibid., P. 6.

- 9) Ibid., PP. 9 - 10.

- 10) David Lyon, *Postmodernity* (Buckingham Open University Press, 1994), P. 12.

- 11) Ibid.

- 12) Brian McHale, *Postmodernist Fiction* (Routledge, 1987), P.4

- 13) Steven Best and Douglas Kellner, *Postmodern Theory* P.3.

- 14) Ibid., P. 3.

- 15) Ibid., P. 4.

- 16) Ibid., P. 1

- 17) Ibid., P. 4.

- 18) Antony Giddens, *The Consequences of Modernity*, (Cambridge Polity Press, 1990) P. 48.

(١٩) راجع في هذا المعنى بهذا المعنى عنوانه " النظرية التبادلية ومفهوم نقل التوقع " وفيه مناقشة لكلام كارل بوبر عن دور التوقع أو الافتراض في إعطاء الملاحظة العلمية معناها (مجلة علامات ج ٣٢ ، ص ٨ ، ص ١٢٠ - مايو ١٩٩٩) ، ص ١٥٦ - ١٥٤ .

(٢٠) راجع مقولة سايبر - ورف وفكرة التسمية اللغوية في بحث عنوانه " قضية الاستعارة في الدراسة الأثنوبولوجية " ، ضمن كتاب " نظرية القارئ " (مكتبة زهراء الشرق ، القاهرة ١٩٩٨) ، ص ٧١ - ٧٩ .

- 21) Steven Best and Douglas Kellner, *Postmodern Theory*, P.4.

(٢٢) راجع في نتائج مفهوم ما بعد الحداثة :

- David Lyon, *Postmodernity*, P. 5.

- 23) Ibid., PP. 7 - 8.

- 24) Ibid., P. 14.

- 25) Ibid., P. 15.

- 26) Steven Best and Douglas Kellner, *Postmodern Theory*, P. 2.

- 27) Ibid., P. 3.
- 28) Jean - François Lyotard, " Defining the Postmodern" tran. G. Benington, in ICA Documents 4 and 5 (London, 1986), PP. 6 - 7
- 29) Patricia Waugh (ed.), *Postmodernism A Reader* (Arnold, 1992), P. 2.
- 30) David Lyon, *Postmodernity*, P. 6.
- 31) Nick Kaye, *Postmodernity and Performance*, PP. 1 - 2.
- 32) Ibid., P. 2.
- 33) Jean - François Lyotard, " Defining the Postmodern ", P. 7
- 34) Ibid.
- 35) Nick Kaye, *Postmodernism and Performance*, P. 7
- 36) Ibid., P. 6.
- 37) Ibid., P. 5.
- 38) Ibid.
- 39) Steven Best and Douglas Kellner, *Postmodern Theory*, P. 18.
- 40) Gregor McInennan, *Pluralism* (Buckingham : Open University Press, 1995), P. 21.
- 41) Ibid., P. 78.
- 42) Ibid.
- 43) Nick Kaye, *Postmodernism and Performance*, PP. 5 - 6.
- 44) David Lyon, *Postmodernity*, P. 12

ARCHIVE

مراجع البحث

- 1) Best, Steven and Douglas Kellner, *Postmodern Theory Critical Interrogations*, Macmillan, 1991.
- 2) Giddens, Antony, *The Consequences of Modernity*, Cambridge, Polity Press, 1990.
- 3) إبراهيم ، السيد : *نظرية الظواهر* ، مكتبة زهراء الشرق ، القاهرة ، ١٩٨٨ .
- 4) إبراهيم ، السيد : " النظرية النقدية ومفهوم الفن التوليقي " ، مجلة علامات ج ٣٦ ، مج ٨ ، مايو ١٩٩٩ .
- 5) Kays, Nick, *Postmodernism and Performance*, Macmillan, 1994.
- 6) Lyon, David, *Postmodernity*, Buckingham, Open University Press, 1994.
- 7) Lyotard, Jean - François, " *Defining the Postmodern*, ICA Documents, London, 1986.
- 8) McHale, Brian, *Postmodernist Fiction*, Routledge, 1987.
- 9) McLennan, Gregor, *Pluralism*, Buckingham 1995.
- 10) Sim, Stuart, *Beyond Aesthetics Confrontations with Poststructuralism and Postmodernism*, Harvester Wheatsheaf, 1992.
- 11) Waugh, Patricia (ed.), *Postmodernism A Reader*, Arnold 1992.



ملئون
شاعر الفردوس المفقود*

عزت خطاب

لا يختلف اثنان على أهمية (ملتون) بالنسبة للأدب الإنجليزي، والشعر الإنجليزي بصفة خاصة، وللجنس الأدبي المعروف بالملحمة الشعرية : فملتون هو أحد عمالقة الشعر الإنجليزي الثلاثة : **الأول** (جيفري تشوسر) الذي عاش في القرن الرابع عشر الميلادي ، وأعتقد أنه أقل الثلاثة شهرة لدينا في عالمنا العربي . **والثاني** (وليام شكسبير) الذي عاش من حوالي منتصف القرن السادس عشر إلى أوائل السابع عشر وهو أشهر الثلاثة : فمن منا لم يسمع بشخصية (هاملت) أو (عطيل) أو **(روميو وجولييت)** . والثالث (جون ملتون) موضوع محاضرة هذه الليلة. وقد عاش في القرن السابع عشر، وبالتحديد بين عامي ١٦٠٨م و١٦٧٤م، وعرفه عالمنا العربي به آخذاً في الازدياد ، لاسيما في العشر سنوات الأخيرة .

هؤلاء الشعراء الثلاثة أساسيون في دراسة الشعر الإنجليزي، لاسيما بالنسبة للمتخصص فيه : ففي الجامعات الغربية تفرد لدراسة أعمالهم مقررات خاصة يدرسها الطالب كشرط مؤهل للتخصص في الأدب الإنجليزي في برامج الدراسات العليا . ونظراً لأهمية كل واحد منهم فقد أفردت له دورية أكاديمية تهتم بدراسة أعمالهم وكل ما يدور حولها من أفكار وتحليلات ، لأن في تلك الأعمال من الثراء والعق والتركيب ما يثير العديد من الدراسات الجادة بمختلف المناهج النقدية . ولي هنا ملاحظة طالما ناقشتها مع الزملاء المتخصصين في الأدب العربي ، وهي في واقع الأمر حقيقة لا تقبل الجدل ألا وهي أن أدبنا العربي الممتد على أكثر من خمسة عشر قرناً لا ينقصه العبق والثراء

والتنوع وقد برز فيه عديد من الصائفة الذين يستحقون أن تفرد لكل منهم مثل هذه الدوريات ، أو على الأقل مثل تلك المفردات المتخصصة .

وتكمن أهمية هؤلاء الشعراء الثلاثة في أن كلًا منهم يمثل تياراً أسلوبياً مميزاً في مسيرة الشعر الإنجليزي : فالأول (تشوسر) الملقب بأبي الشعر الإنجليزي لأنه أول شاعر انجليزي كبير كتب باللغة الإنجليزية التي كانت في ذلك الوقت لهجة محلية لا ترقى إلى مستوى اللغة اللاتينية، لغة العلم والأدب آنذاك في أوروبا ، ويمثل الأسلوب المباشر الأقرب إلى لغة الحديث ، والذي لا يعتمد على المجسّات البيديعة ، والثاني (شكسبير) ، ولو أنه من مدرسة (تشوسر) الشعرية ، فهو يمثل تياراً مسرحياً طاعياً ، وقد أرسى تقاليد مسرحية لا تزال تلعب دورها في الحركة المسرحية الإنجليزية ، بل يمكن القول إن فن شكسبير المسرحي هو الصخرة التي نحطمت عليها جميع محاولات التخلص من التقاليد المسرحية التابعة لحصر النهضة : فلا زال المسرحيون من كتاب وممثلين ونقاد يتخرجون من المدرسة الشكسبيرية التي تعتبر تقاليدها المقياس في البعد أو القرب من فنية الإبداع الدرامي . والثالث (ملتون) ويمثل الأسلوب الجزل المنمق المنسج بالمجسّات وبالمفردات ذات الأصول اللاتينية. كما أنه أرسى تقاليد الملحمة الشعرية في إنجلترا ، بحيث يتمكن الدارس من سماع صدهاء في جميع العصور التي تلت عصره، بل حتى في الأجناس الشعرية التي لم تنحدر من الفن الملحمي كالهجاء والشعر الغنائي الدرامي .

(ملتون) إذن شاعر مهم له دور بارز في تطور الأدب الإنجليزي. وهذا وحده سبب كاف يدفعنا للإهتمام به. لأننا أبناء أمة مفتوحة الذهن ذات تقاليد أدبية وفكرية راسخة . تتفاعل مع التيارات الأدبية والفكرية الإبتدائية من هذه القاعدة الصلبة: تعطي أحسن ما لديها

وتأخذ أحسن ما لدى الآخرين وتهضمه وتتمثله بل وتطوره وتخرجه للناس إبداعاً جديداً متميزاً . فذلك لا يصح أن نجعل أو نتجاهل مثل هذا الشاعر ، وفردوسه المفقود ، أعظم أعماله الإبداعية الذي تحدثت به الركبان ؛ فعندما تفضل أستاذنا الفاضل عبدالفتاح أبو مدين بدعوتي لإلقاء محاضرة في ناديكم الكريم واقترحت عليه هذا الموضوع فرحب به، سررت كثيراً بالدعوة وبالموافقة عليه ، ولو أنني لم أستغرب ذلك لما عرف عن الأستاذ أبي مدين وعن نادي جدة الأدبي من ريادات كثيرة في مجال الأدب والثقافة . وهذه ليست مجاملة ، ولا أخالكم بحاجة إليها ولكنها إحقاق للحق .

قلت قبل قليل إن الإهتمام بالشاعر (ملتون) في العالم العربي أخذ في الازدياد في السنوات الأخيرة . فقد أصبحت الدراسات عنه أكثر أكاديمية وعمقا : فقد أصدر الدكتور (عبد الله دحيات) أستاذ الأدب الإنجليزي بالجامعة الأردنية عام ١٩٨٧ كتاباً باللغة الإنجليزية بعنوان (John Milton in the Arabo - Islamic Culture) أي "جون ملتون والثقافة العربية الإسلامية" . خصص فيه فصلاً للحديث عما كتب ونشر عن (ملتون) في العالم العربي . وهو كتيب جديد ، مليء بالآراء الجيدة المتزنة ، والمعلومات الكثيرة المفصلة في ثنايا المتن والحواشي . ما بهما هنا إشارته إلى أن ما كتب عن (ملتون) في العالم العربي لا يعدو المقالات السريعة المسطحة المحتوية على خليط من سوء الفهم والآراء المكرورة غير الموثقة والتصيمات الشائخة . ويضرب على ذلك أمثلة من المقالات التي كتبها (أحمد الخفيف) ونشرها في الرسالة من فبراير إلى ديسمبر عام ١٩٤٦ ، ومقالات (خليل أطوال) المنشورة في الرسالة أيضاً في أكتوبر ونوفمبر عام ١٩٣٧ ، ومقال (حسن المنفلوطي) المنشور في الثقافة في أبريل عام ١٩٣٩ . وأخيراً مقال الدكتور (لويس

عوض) المنشور في الهلال في ديسمبر عام ١٩٦٧م ، أي أنه خلال ما يقرب من ثلاثين عاما كان هناك اهتمام بالشاعر (ملتون)، بالرغم مما يشوب الآراء حول شخصيته وشعره من ضعف وتعجل ، كمقولة (خاكي)، عن التناقض في معالجة (ملتون) للمرأة ، أو اعتقاد (لويس عوض) أن (ملتون) ليس نصرانيا بل أقرب إلى أن يكون مسلما متدينا لاسيما في تعصده مبدأ الطلاق وتكرهه للكهنوت الكنسي. وهو أمر مستغرب ، في رأيي من باحث متعق مثل (لويس عوض) المسيحي أيضا . وقد فند الدكتور (دحيات) هذه الآراء بطريقة أكاديمية مقنعة. وفي الفصل الأخير الذي عقده الدكتور (دحيات) عن الترجمات الغربية لأعمال (ملتون) يشير في بضعة سطور إلى الترجمة القديرة التي قام بها الدكتور (محمد عناني) أستاذ الأدب الإنجليزي بجامعة القاهرة لرائعة (ملتون) الفردوس المفقود . وقد نشر الدكتور (عناني) ترجمته للكتابين الأوليين من هذه الملحمة عام ١٩٨٢ وقدم لها بمقدمة ضافية ، وهذا هو الجزء الذي اطلع عليه الدكتور (دحيات): وقد تابع الدكتور (عناني) نشر أجزاء أخرى ، فأصدر عام ١٩٨٦ ترجمته للكتب الأربعة التالية من الملحمة . أي من الكتاب الثالث حتى السادس . وحسب علمي لم ينشر الدكتور (عناني) النصف الباقي من الملحمة ، أي من الكتاب السابع حتى الثاني عشر ، وأرجو أن يتمكن من إتمامها قريبا .

إن ترجمة الدكتور (عناني) هي من الأعمال المترجمة الفاجحة : فلقد وفق إلى حد كبير في الإحتفاظ بجزالة الأصل وسمو أسلوبه ، واستعان بالأسلوب القرآني استعانة جيدة . أما المقدمة فقد تناول فيها "إيجاز شديد الخلفية التاريخية للعصر الذي كتبت فيه الملحمة وحياة الشاعر والمناخ الفكري الذي ساد هذا العصر ومضى الملحمة ومكانتها في الآداب العالمية " (ص ٩) وانتفع في كتابته للمقدمة " بعدد كبير من

كتب التاريخ والنقد الأدبي * ص ٦٥ ، منها المتخصص في شعر (ملتون) ومنها العام الذي يعالج القضايا الرئيسة في نقد الشعر . وقد أتبع ترجمة كل كتاب من كتب الملحمة بحواشي كثيرة تفسر الإشارات والافتباسات من الكتاب المقدس ومن الأعمال الأدبية الأخرى الكلاسيكية أو الحديثة . وقد اعتمد في إعداد الحواشي على الكتب المعترف بها لدى المتخصصين في أدب (ملتون) وقام هو بترجمة تلك الحواشي .

إلا أن الدكتور (نحيات) لم يشر في كتابه إلى دراسة مقارنة قام بها الدكتور (حمدي المسكوت) أستاذ الأدب الحديث والنقد الأدبي بالجامعة الأمريكية بالقاهرة بين شخصية الشيطان عند (ملتون) وبين شخصيته عند (الطقاد) في قصيدته المسماة " ترجمة شيطان " ، بالرغم من أن هذه الدراسة نشرت عام ١٩٨١ في مجلة **نصوص** ، أي قبل صدور كتاب الدكتور (نحيات) بست سنوات . هذه دراسة أكاديمية متخصصة يعرض فيها الكاتب "من ملحمة (ملتون) بعض مواقف الشيطان التي لها ما يقابلها في قصيدة (الطقاد) من جهة ، وبعض آراء النقاد الرومانتيكيين الذين كتبوا حول شيطان (ملتون) وتركوا بصماتهم واضحة على صورة الشيطان في قصيدة (الطقاد) من جهة أخرى " ص ١٩٦ ، أي إنه لا يقوم بدراسة متكاملة مقارنة بين قصيدة (الطقاد) وبين ملحمة (ملتون) ، لأن قصيدة (الطقاد) كما يقول الكاتب : " لا تزيد في ثقلها الفني عن ثقل موقف واحد من عشرات المواقف التي تتضمنها ملحمة (ملتون) ، كما أن حجمها لا يزيد أو لا يكاد يزيد عن واحد إلى خمسين بالنسبة لملحمة (ملتون) " ص ١٩٦ . لكن الدكتور (المسكوت) قد وفق إلى حد كبير في الوصول إلى هدفه .

والآن إلى نبذة مختصرة عن حياة (ملتون) ألّف فيها عند النقاط المهمة في سيرته الإبداعية إلى أن أصل إلى قمة نضجه الفني في ملحمة **الفردوس المفقود** .

ولد (جون ملتون) في لندن عام ١٦٠٨ ، وكان أبوه كاتباً عموماً ينسج المخطوطات والوثائق والمستندات، ولكنه ترك هذا العمل واحترف الموسيقى وتأليف الأغاني. وكان في بيته آلات موسيقية ، أهمها " الأرغن " الذي أثرت موسيقاه الصيغة المدوية في شعر (ملتون)، خصوصاً في الغروس المفقود ، حيث نسمع أصداً تلك الموسيقى في ثنايا أبياته .

ولكن قبل أن نمضي معه في سيرته بحسن أن أشير إلى القضية الأساسية في حياة (ملتون) الإبداعية ، وهي أنه كان يشعر منذ سنه الأولى ، وخصوصاً حين التحق بجامعة كامبردج أنه مقدر له أن يصبح شاعراً ذا قيمة كبيرة ، وكان مثاله الأعظم (هوميروس) أشهر الشعراء الكلاسيكيين وملحمته الأوديسا النموذج الذي سيحتذيه . وكانت الملحمة في نظر نقاد عصر النهضة وشعرائه أعلى مراتب فن الشعر ، تليها المسرحية ، والنوع التراجيدي (المأساوي) منها ، ويقع الشعر الغنائي في آخر مراتب السلم الإبداعي . هذه النظرة النقدية كانت جزءاً من الاعتقاد السائد آنذاك أن كل شيء في هذا العالم له مكانه المخصص له في سلسلة الخليفة العظيمة التي تبدأ من أصغر مخلوق وتنتهي صعوداً حتى تصل إلى ... المقربين . وأنه لا ينبغي لأي شيء أو أي فرد أن يتخطى مكانه صعوداً أو هبوطاً وإلا اختل توازن الكون وانقطعت تلك السلسلة . هذه النظرة تفسر الخطيئة الكبرى التي ارتكبها إبليس ، كما في ملحمة (ملتون) حين تصور أنه يعارض الذات الإلهية .

إلا أن (ملتون) الطالب الجامعي لم يكن ليتوهم أن باستطاعته كتابة قصيدة عظيمة من جنس الملحمة وهو لما يزل بعد في ريعان الشباب : فروائع (هوميروس) كانت نتاج شاعر ... ماهر مكتمل النضج ، كذلك كتب (فيرجيل) الشاعر الروماني العديد من قصائد الرعاة وقصائد

المحاورات الرعوية قبل أن يحاول كتابة ملحمة الإلياذة . ورغم اعتقاد (ملتون) بأنه ولد شاعراً فإنه يتفق مع كثير من معاصريه بأن الشاعر العظيم يولد كما أنه يبدع في الوقت نفسه ، ولذلك وطد نفسه على قضاء فترة تدريب طويلة يتعلم فيها كيف يصبح شاعراً كبيراً .

نعود الآن إلى متابعة سيرته : فقد التحق في الثانية عشرة بمدرسة (سانت بول) حيث تعلم فيها وأتقن اليونانية واللاتينية والإيطالية والفرنسية بالإضافة إلى شيء من العبرية ، وفي السادسة عشرة التحق بجامعة كمبردج حيث كان جزءاً مهماً من المنهج الدراسي تدريب الطلاب على الدفاع عن قضية ما أو الوقوف ضدها . وهو تدريب سيكون له أثره في ملحمة ، بالرغم من أن (ملتون) لم يكن معجباً بهذا اللون من التعليم . وكانت كتاباته باللاتينية والإنجليزية أثناء دراسته الجامعية تحوز على الإعجاب والثناء . وقد حصل على الدرجة الجامعية الأولى عام ١٦٢٩ وعلى الماجستير عام ١٦٣٢ .

لم يفكر (ملتون) أبداً في الإنخراط في سلك الكهنوت ، كما كان متولعاً من خريجي جامعتي أكسفورد وكمبردج العتيديتين (وسيسير على نهجه هذا شعراء آخرون من خريجي كمبردج مثل (وردورث) الشاعر الرومانتيكي، (نتيسون) الشاعر الفكتوري) بل إنه نذر نفسه للأدب وللشعر بصفة خاصة . فكما قال فيما بعد ، إن والده قد رتب له منذ نعومة أظفاره أن يحترف مهنة الأدب . ولذلك بدأ منذ تخرجه من الجامعة في إعداد نفسه لكتابة الشعر : فعاش مع والده في قرية ريفية ، متفرغاً للدراسة ووضع لنفسه خطة عمل ودرس يقرأ في جميع المعارف السائدة في ذلك العصر من أدب وتاريخ وجغرافيا وعلوم طبيعية . أي أنه كان يؤمن بالتكامل المعرفي أساساً في تكوين الشاعر الحقيقي . وكتب أثناء هذه الفترة بعضاً من أهم شعره، ومنه قصيدة رثاء لصديقه

(الوارد كنح) بعنوان " ليميداس " وممسرحة " كوموس " ، ومنعود إليهما بعد قليل . وبهذا انتهت مرحلة التكوين الأساسي في حياته الإبداعية .

وتبدأ المرحلة التالية في عام ١٦٣٨ بقيامه برحلة إلى إيطاليا ماراً بفرنسا. هذه الرحلة الأوروبية كانت إلى القرن التاسع عشر جزءاً مهماً من دراسة أبناء الطبقات العليا في إنجلترا وتدريبهم الذهني والعقلي . وكانت إيطاليا ، بلد الحضارة الكلاسيكية ، محط رحال أولئك الطلاب حيث يجدون معالم الألب الكلاسيكي وعصر النهضة بادية للعيان، بل وربما أسعدهم الحظ بالإلتقاء بالمشاهير من الأبناء والمفكرين : فقد زار (ملتون) أهم مدن عصر النهضة وخاصة (فلورنسا) حيث قابل الفلكي الشهير (جاليليو) الذي كان قد كف بصره وحددت السلطة إقامته . كما التقى برجال الجامعة وأهل الألب والعلم ، ثم اتجه إلى (نابولي) واجتمع مع أشهر الكتاب والمبدعين في أوروبا في ذلك الوقت ، ثم إلى (روما) وقضى بها أربعة أشهر عاد بعدها إلى (فلورنسا) ومن ثم زار (البندقية) ، (فيرونا) ، (ميلانو) وهناك سمع بنشوب الحرب بين إنجلترا واسكتلنده ، ولهذا قرر العودة فوراً إلى بلده ليكون قريباً من تلك الأحداث الجسام . وبهذا انتهت فترة الدرس والتكوين في حياة (ملتون) وبدأت فترة العزل والكفاح التي توجت بكتابة ملحمة الكبرى الغريوس المفقود التي عكست صورها كثيراً من المناظر الطبيعية التي شاهدها في مختلف أرجاء إيطاليا .

عاد (ملتون) إلى لندن وانغمس في الصراع الدائر على السلطة بين الملك وبين البرلمان الذي كان يسيطر على مجلس العموم فيه حزب البيوريتانيين وهم أتباع مذهب المتطهرين الذين يرفضون الكاثوليكية رفضاً تاماً بما فيها من تعقيدات طقسية وكنسية ويدعون إلى

الإيمان بالتيسير والإعتماد على النفس دون وساطة بين الفرد وربه وانعكس ذلك في رفضهم للأساقفة الذين كانوا يوحون بإيمانهم بنظام الحياة البابوي واتصافهم في المذات وإهمالهم رسالتهم الأولى وهي الوعظ والإرشاد ، كما كانوا يقفون مع السلطة ضد البرلمان. وكان (ملتون) بيوريتانياً مدافعاً عن حرية الشعب المياسية والاجتماعية والاقتصادية ضد التسلط في الدولة وفي الكنيسة ، وعندما عاد من رحلته الأوروبية نشط واشترك في حرب المنشورات والكتيبات ضد حزب الحكومة إلى أن أطيح بالملكية وأعلنت الجمهورية فارتبط بالنظام الجديد ارتباطاً وثيقاً : إذ عينه مجلس الدولة (أي مجلس الثورة) في منصب أمين المجلس للغات الأجنبية ، أي ما يشبه المتحدث الرسمي للدولة . وكانت مهمته تتضمن كتابة الرسائل باللاتينية إلى الدول الأوروبية وترجمة ما يتطلبه المجلس من نصوص إلى هذه اللغة ومنها . وقد تولى بمفرده الدفاع عن النظام الجمهوري ضد كل منتقديه في مختلف الممالك الأوروبية ، وفند مزاعمهم وألحهم . وقد أجهد نفسه في هذا السبيل بحيث فقد بصر إحدى عينيه عام ١٦٤٩ لكنه لم يتوقف عن الكتابة والقراءة والدفاع عن مبادئه حتى بعد أن فقد بصره تماماً عام ١٦٥١ ، فاستمر في كتاباته العظيمة حتى وفاة (أوليفر كرومويل) زعيم الجمهورية، وبهذا انتهت أهم فترة في حياة هذا الشاعر .

إن ما يهمنا من هذا كله هو التدريب الصلي المكثف الذي حصل عليه (ملتون) في أساليب الجدل ومقارعة الحجة بالحجة ، وهو ما هيأته له دراسته الجامعية كما ذكرت . أضف إلى ذلك ما استفاده من حضوره المستمر جلوسات البرلمان ومتابعته المناقشات، كل ذلك سيكون له أثره في شعره وفي ملحنته على وجه الخصوص .

أما حياته الأسرية فلم تكن دائماً على ما يرام: فقد تزوج للمرة

الأولى بعد عودته من رحلته الأوروبية ، وبعد خلاف حاد مع زوجته فكر في الطلاق ونشر كتيباً بعنوان "مبدأ الطلاق ونظامه" دافع فيه عن هذا المبدأ ، ثم مالبت المراه أن عادت إلى مجاريها ورجعت له زوجته ثم ماتت تاركة له ثلاث بنات . وبعد أربع سنوات تزوج للمرة الثانية وكانت زوجته خير القرن لهذا الرجل الحاد الطبع ، لكن الهناء لم يدم طويلاً إذ توفيت بعد عامين ، في العام الذي توفي فيه (كرومويل) مما ضاعف من معاناة هذا الشاعر الكفيف ، وبعد عامين من عودة النظام الملكي ، وخروجه من السجن بسبب هجومه على النظام وذلك بعد أن توصل بعض الوسطاء إلى البرلمان أن يرحم شيخوخته وفقدان بصره ، تزوج للمرة الثالثة . وقد وفرت له هذه الزوجة كل أسباب الراحة وتحملت كل شيء حتى ترضيه ، كما تحملت بناته الثلاث طبعه الحادة ، فالتقطت للعمل وتفرغ لكتابة عمله العظيم الذي نذر حياته له ، فأكمل فردوسه المفقود ونشرها عام ١٦٦٧ . ثم ازداد نشاطه الأدبي مع بلوغه سن الستين فكتب ملحمة الثانية عودة الفردوس . والمسرحية التراجيدية عذابات شمشون ونشرها عام ١٦٧١ ولم يعمر بعد ذلك طويلاً ، إذ وافته المنية في نوفمبر ١٦٧٤ وقد ناهز السادسة والستين .

لقد قلت في البداية إن (ملتون) قد أخذ بعد نفسه إعداداً جيداً وطويلاً حتى يصبح أهلاً لكتابة عمله الشعري الكبير . ونحن نستطيع أن نتابع مسيرته الشعرية ورصد الخطوات التي أوصلته إلى هدفه من خلال الإشارة إلى بعض قصائده وأعماله الأخرى :

ففي السنة التي تخرج فيها من كمبرج حاصلاً على الدرجة الجامعية الأولى ، نشر أشعده عن عيد ميلاد المسيح عليه السلام ، حيث نجد قائمة بأسماء آلهة الوثنيين الذين هم في الحقيقة ، كما يقول ، كانوا من جيش إبليس الذين طردوا معه من الجنة وألقوا في الجحيم

وأحد هؤلاء واسمه (مولوك) سيلعب دورا مهما في الغروب المفقود. كما أننا نصل إلى هذه الألفاظ المرعبة في الكتاب العاشر من الملحمة نذكر صورة السيد (تيفون) المصور على شكل أفعى رهيبة في المقطع الشعري الخامس والعشرين من الأثنوذة . كما نجد في الجزء الثالث من " لوسيداس " قصيدته التي رثى فيها صديقه ، وصفا مفصلا لموكب الزهور التي تزين جثمان الفقيد . هذا الوصف التفصيلي للزهور وأنواعها وأسمائها وطبيعة كل منها ستجد له مثيلا في وصف نعيم عدن في الغروب المفقود ، مع الفارق بطبيعة الحال ، بين الزهور هنا التي تبكي الفقيد وبين الزهور في النعيم التي تدخل السعادة والبهجة على قلب ساكنيها من الآدميين : الأب والأم . وهما في حالة البراءة والطهارة قبل... وإخراجهما من النعيم .

هناك أيضا قصيدتان من نوع (السونيتو) أبدعهما (ملتون) بعد فقد بصره مباشرة ولذلك فهما تملجان هذه القضية : الأولى ، وهي الأشهر ، وعادة ما يدرسها الطلاب في سنتهم الأولى في التخصص ، تصف الصراع المحتدم في صدر الشاعر بعد خسارته على فقدان بصره وهو لما يزل بعد في أواسط العمر ولم يحقق طموحه في إبداع عمله العظيم ، وبين تسليمه بقضاء الله وقدره . وفي نهايتها ينتصر الإيمان بالقضاء والقدر . وتبدأ القصيدة الثانية من حيث انتهت الأولى ، أي بتسليمه بقضاء الله وتنتهي بقوله إن ما يدعم تسليمه بالقدر ويقوي من إيمانه إدراكه بأن ثمن بصره كان انتصاره في معركة الحرية والكرامة على جميع مهاجميه في الممالك الأوروبية . وتبرز قضية فقدان البصر في مطلع الكتاب الثالث من الغروب المفقود عندما تنتقل الأحداث إلى السماء . عندها يخاطب الشاعر الضياء خطبا مؤثرا بأن يحل في بصيرته وينير ظلمات حياته ليستطيع أن يصف لنا الأحداث في ذلك العالم الطوي :

فليتك يا نور السماء تزداد
إشراقاً بين جوائحي وتضيء أعطاف الذهن
وتثير ملكاته وتكسيها عيوناً أخرى
ليتك تطهرها حتى ينفضع الضباب الذي غشينا فأرى
ما غاب عن بصر الفاتين وأحكيه .

تشير هذه الأبيات إلى نظرية كان يقول بها (ملتون) ... وهي أن الشاعر لا يمكن أن يكتب عملاً عظيماً إلا إذا كان هو عظيماً فلي خلقه وسلوكه ومثالياته وقد حاول (ملتون) طيلة حياته منذ صغره أن يكون من هذا النوع من الرجال فلم يشترك في الملهذات التي كان ينغمس فيها أترابه .

إلا أن العمل الإبداعي الذي يعتبر بحق ، في رأيي ، إرهاباً للغريوس المفقود هو مسرحيته كوموس المشار إليها سابقاً ، وهي من الجنس الأدبي المسمى Masque أي " المسرحية المقنعة " : ففي المنظر الرئيسي يحاول الرجل الشرير (كوموس) أن يغري الفتاة بشرب كأس الشراب السحري ، مزيئاً لها التمتع بملذات الحياة وهي في ريعان الشباب، مؤكداً أن هذا ما تريده الحياة . فترفض الفتاة وتقارعه الحجة بالحجة حتى تلجمه . بالرغم من أنها تكاد تموت من العطش . هذا المنظر بما فيه من جدال وعراك فكري يتطور مع الملحمة ويصبح المنظر الرئيسي الذي يقع في الكتاب التاسع ، وتقع فيه المعصية ، حيث نجد إيليس متكرراً في شكل أفعى غير عادية تتحدث بلغة الإنسان ومنطقه، يحاور (الأم) ليقتنحها بالأكل من الشجرة المحرمة ، مستخدماً في إقناعه كل ما أوتي من مهارة ونكاء . الفرق بين المنظرين هو أن

(كوموس) يفشل في إغراء الفتاة بينما يتجح الشيطان في إغواء (الأم). تظهر في هذين المنظرين قدرة (ملتون) على الجدال والعراك الفكري التي تطورت منذ أن كان طالبا في الجامعة ، وقويت حدثتها في معاركه الكلامية والفلسفية مدافعا عن الجمهورية . لذا نجد الفرق شاسعا بين المنظر المسرحي وبين منظر الملحمة : لقدرة إبليس على الإنساع وأسلوبه البلاغي وإشاراتة الذكية غير المباشرة تفوق قدرة (كوموس) بمراحل ، بحيث يمكننا أن نلتصم العذر للأم البرينة القليلة الخبرة في تصديقها مقولات إبليس الخادعة . كما يظهر التطور في قدرة (ملتون) على رسم الشخصيات في الفرق بين شخصية (الأم) الأكثر والقوة والأقرب إلى الملاح الإنسانية ، وبين شخصية الفتاة الأقرب إلى الشخصية النمطية .

نصل الآن إلى الغروب المفقود ، ولا أعتقد أنني أستطيع تقديم هذا العمل العظيم بالشكل الذي يستحقه ، لكنني أحاول أن أركز على بعض جمالياته .

وكتوطئة أقتبس فقرة مما قاله (ت. س. إليوت) الشاعر والنقاد الإنجليزي عن كيفية استقبال القارئ غير المتدين ملحمة (دانتي) الكوميديا الإلهية : " ليس مطلوباً منك أن تصدق بما يصدق به (دانتي) ، لأن تصديقك سوف لا يضيف إلى فهمك أو تنويعك مثقال ذرة . إنما المطلوب منك أكثر فأكثر هو الفهم : فإذا كان في مقدورك أن تقرأ الشعر كشعر ، " فستؤمن " بفكرة (دانتي) الدينية بالطريقة نفسها التي تصدق بها بالحقيقة الحسية لرحلته . أي أنك متعلق التصديق وعدم التصديق . وهناك من القراء من يتخرج من قراءة نص تتعارض خلفيته الدينية مع معتقداتهم ، متناسين أن النص الأدبي نص متخيل ، لا علاقة له بالواقع مباشرة إلا بمقدار احتمال التشابه بين عالمه وعالم الواقع . وقد أشار

الدكتور (عناشي) إلى هذه المشكلة في مقدمة الجزء الثاني من ترجمته، قائلا : " ولود أن أنكر القارئ أن هذه [أي الغروب المفقود] قصيدة أولا وأخيرا ، أي أنها عمل أدبي يعتمد على التخيل والتصوير والصياغة الشعرية ، أي على تصورات ذهن الشاعر وانطلاق خياله ، مهما اعتمد على النصوص الدينية ... التي تعلبها هذه النصوص . ولقد عانى نص ملتون من تجاهل هذه الحقيقة . ولذلك تضاربت آراء النقاد وأراؤهم . وتطرفوا في المدح أو القدح وفقا لما رأوه يتفق مع مفهومهم ... أو يختلف معها " .

قبل أن يستقر رأي (ملتون) على إبداع ملحمة موضوعها خروج الإنسان من النعم عقابا على خطئه ، فكر طويلا في كتابة ملحمة بالإنجليزية يمجّد فيها الشعب البريطاني ، على غرار ما فعله (فيرجيل) شاعر الإبيكا بتمجيد روما ، أو ما فعله (تاسو) الشاعر الإيطالي المعاصر لميلتون باللغة الإيطالية . لكنه لم يلبث أن عدل عن فكرته ، لأنه كلما أوغل في قراءة تاريخ إنجلترا ضعف إيمانه بوجود شخصية تاريخية تسمى (الملك آرثر) وفرسان المائدة المستديرة ، وهو ما كانت ستندور عليه حوادث ملحمة ، ذلك لأن على الشاعر ، في رأي (ملتون) ألا يقدم سوى الحقيقة . ثم كتب أجزاء من تراجمها عن خروج الإنسان من النعم ، لكنه عدل عن ذلك أيضا ، لأنه أدرك بحسه الفني أن الحوادث التي سيرويها ستأخذ حيزا من الوقت أطول مما تحتّمه عليه وحدة الزمان في الفن الدرامي ، وهي أربع وعشرون ساعة . ولذلك قرر في نهاية الأمر إبداع ملحمة تعالج الموضوع نفسه . وكما يقول النقاد ، توجد في ثلثيا الغروب المفقود أجزاء من مشروعه الدرامي . ليس معنى هذا أن عنصر الدراما مفقود في الملحمة . على العكس ، إن أهم أجزاء الملحمة وأشدّ مناظرها تأثيرا هي مناظر درامية يلعب فيها

الصراع داخل أنفس الشخصوس وخارجها الدور الأكبر ، لاسيما تلك المناظر التي يظهر فيها إبليس ، مثلاً في الكتابين الأوليين ، كما سنرى بعد قليل .

كانت الملحمة ، كما نشرها (ملتون) أول مرة ، تحتوي على عشرة كتب ، أي أن أحداثها ، كما قال أحد النقاد ، قد قسمت على شكل بناء مسرحي من خمسة فصول (أي أن كل كتابين يمثلان فصلاً واحداً. لكن (ملتون) حول الملحمة إلى اثني عشر كتاباً في الطبعة الثانية ، بعد أن قسم الكتاب العاشر الطويل جداً إلى الكتابين الحادي والثاني عشر . ولقد هذا (ملتون) في ملحمة حنو النموذج الكلاسيكي ، حيث أن الملحمة تبدأ في منتصف تطور الأحداث فالبداية الحقيقية هي عصيان إبليس ثم الحرب بين الشر وجيشه من جهة وبين جيش الخير المقربين من جهة أخرى ، والتي انتهت بهزيمة العصاة وطردهم شر طردة من العالم العلوي وسقوطهم في الشقاء .

يفتح الستار في الكتاب الأول ، بعد مقدمة قصيرة ، على منظر إبليس وجيشه ملتقون مغشياً عليهم وسط :

... قهو موحش مخيف ، تنور متأجج الأوار

تتصاعد منه النار ويحيط بهم مرادقها

... ..

إته عذاب دائم يتدفق ، وطوفان من اللهب

تغذيه منابع كبريت لا تخبو جذوته ولا ينضب له معين

أي إن الملحمة تبدأ بعد انتهاء الأرمتين الأوليين حسب التسلسل التاريخي للأحداث . وتستمر الأحداث في التطور إلى أن نصل إلى الكتاب

الخامس حيث تروى الأحداث السابقة بطريقة * الفلاش باك * إلى أن تصل الرواية إلى النقطة التي توقفت عندها الأحداث في بداية الكتاب الخامس . هذا الفلاش باك هو أطول جزء في الملحمة ، حيث يستغرق الكتب الخامس والسادس والسابع والثامن . ويأتي المنطف الرئيسي في الملحمة في الكتاب التاسع حيث يرتكب الأب والأم الخطأ بإغواء إبليس الأم . وتبدأ نتائج الغواية في الظهور مع نهاية الكتاب التاسع. وتتضح في العاشر حيث يتحول الأب والأم من البراءة والطهارة إلى آدمية الملوثة بالذنوب . لكنهما يحاولان التوبة بعد خصام وتعنيف متبادلين ، وفي الكتاب العاشر يقضي عليهم السيد بالعقاب والخروج من النعم . إلا أنه قبل أن يطبق عليهما الحكم يشاهدان مستقبل أبنائهما على مدى العصور التالية وذلك على شكل شريط سينمائي ينتهي بالبشارة القديمة لهما بأن ... أحد أحفاد الأم ، سيهزم إبليس ويزيله إلى الأبد . ويستغرق هذا العرض المستقبلي الكتابين الحادي عشر والثاني عشر ، وهما يوزيان الفلاش باك الذي يعرض لنا الماضي. وتنتهي الملحمة بمنظر الأم والأم خارجان من النعم ، يدها في يده ، بعد أن تلقيا النظرة الأخيرة على فردوسهما المفقود .

هذا فيما يتعلق بنظام الملحمة البنائي . أما موضوعها فإن (ملتون) قد اختار ، كما قال ، أنبل الموضوعات وأشرفها : موضوع يسمو على كل الموضوعات في الملاحم السابقة ، كلاسيكية وغير كلاسيكية ، موضوع لم يعالج من قبل شعرا أو نثرا بهذه الصورة الرفيعة، ألا وهو .. الإنسان وخروجه من النعم بعد خطئه ، وتبيان حكمة السيد في تقدير هذا كله .

ولكن من هو بطل الملحمة . وهل هناك بطل واحد أم أبطال متعددون ؟ إن الشعراء الرومانتيكيين ، (وشيللي) في مقدمتهم ، قد

أفردوا إبليس بالبطولة . وقال بهذا من جاء بعدهم من النقاد الذين تأثروا بالفكارهم ونظرياتهم ، لأنهم رأوا فيه الشجاعة والذكاء والقدرة على تحدي السلطة ، بل ووجدوا فيه الزعيم الديموقراطي الذي يسعى لمصلحة رعائيه . إلا أن غالبية النقاد يجمعون على أن الأب والأم هما بطلا الملحمة لأنهما المركز المحرك لكل حواراتها . كما أنهم يجمعون على أن أتباع المدرسة الإبلسية ، وهو الاسم الذي أطلقوه على الفريق الأول ، لم يقرؤوا الملحمة بكاملها بل ركزوا قراءاتهم على الكتابين الأوليين حيث يلعب إبليس دور البطولة : فلا زال يتمتع بجسم عملاق وبشخصية طاغية مؤثرة . فنجده أول المستيقظين من وحدة التنوير الملتهب في قاع النار ، ثم يوقظ أتباعه معيدا في نفوسهم الثقة والأمل في استعادة ما فقدوه من سلطان في العالم العلوي ، كما أنه يفتح لهم ، في الكتاب الثاني ، باب النقاش في الوسائل التي يمكن أن تؤدي إلى استعادة ذلك السلطان . فكل بدلي بدلوه في النقاش المفتوح ديموقراطيا ، كما يبدو ، في قاعة الاجتماعات التي بنيت داخل القصر ... المنيف . إلى أن يستقر الرأي على استكشاف العالم الجديد الذي وضع ... خصيصا لسكنى الأب وبنيه ، وانتداب واحد منهم للقيام بهذه المهمة المستحيلة وتطوع إبليس بذلك .

لكن إبليس لا يحتفظ بهيأته البطولية شكلا ومعنى ، والعالية الديموقراطية ما هي إلا ذر للرماد في العيون ، فهو الذي يوحى بفكرة استكشاف عالم الإنسان الجديد ، كما أنه كلما تطورت الحوادث اتحدر تدريجيا شكلا ومعنى إلى أن يضطر إلى اتخاذ شكل الضفدع للإبحاء للألم النائمة بالأكل من الشجرة ... وفي منظر الإغواء ، المنظر الرئيسي في الملحمة ، يتخذ شكل الأفعى الناطقة . وبعد نجاحه في الإغواء يهبط إلى النار ويستقر على عرشه مرة أخرى والفرح يملأ قلبه حين يخبر أتباعه

بنجاحه ، وإذا به يتحول فعلا إلى أعلى ضخمة مرعبة ، كما يتحول أتباعه أيضا إلى أقاعي ، وبدلا من التصفيق الذي كان ينتظره يأتي صوت الفحيح ، في منظر من أشد مناظر الألب الإنجليزي إثارة للرعب ، والخوف .

هذا الإبحار الخلفي والخلفي في شخصية إيليس تعترف به ضمنا المدرسة الإيليسية حين تعتقد أن المستوى الشعري والفني للملحمة ينحدر بعد الكتابين الأوليين ، وتفسر هذا بالقول أن الشاعر ربما ضاق بموضوعه أو تعب عن مجهوده ، لكن الدراسات الحديثة أثبتت أن (ملتون) قد أبدع الكتابين الأوليين في مرحلة لاحقة على المرحلة التي أبدع فيها بقية الكتب .

ولكن أين (ملتون) من هذا كله ؟ إنه صوت القاص الذي يسرد الحوادث ويحطب على المناظر ، ويتوارى ، بطبيعة الحال في المناظر الدرامية . إنه حاضر أبدا ، يتابع كل شيء ويبدل قصارى جهده لتوجيه القارئ إلى المغزى الذي يريده هو من الأحداث حتى لا يتأثر القارئ بغواية إيليس . كان (ملتون) قد توقع ما سيكون عليه رد فعل المدرسة الإيليسية . ومع كل هذه الحيلة تغلت السيطرة أحيانا من يد الشاعر . فتتولد عند بعض القراء استجابات ربما لم تخطر على باله . ومن هؤلاء الناقد الإنجليزي الشهير (ديفيد ديتشز David Daiches) الذي وجد في قصيدة (ملتون) الملحمة ما يمكن أن يطلق عليه القصيدة المضادة a counter poem ، كما يقول . ويثبت هذا بالإشارة إلى التعارض غير الواعي في نفس الشاعر بين ما يصغه من تغيرات أصابت ... نتيجة النعمة التي حلت عليه بسبب خطب الأب والأم اللذين وظف لهما هذا الكون ، وبين الإيحاء بأن هذه التغيرات نعمة وبركة على الأدميين : فالشاعر ، كما يقول (ديتشز) ، أولا وقبل كل شيء لا حيلة له في

استخدام اللغة التي تستعمل في عالمنا الأرضي ، العالم المدنس بالذنوب بسبب خطيأ أبونا ، في وصف عالم الطهارة والبراءة قبل ارتكابهما الزلة. ثانياً : في الوقت الذي يؤكد فيه (ملتون) بصوت الراوي أننا ينبغي أن نتحسر على فقدان ذلك العالم الطوي الذي لا يعرف إلا الربيع الدائم والأمن والطمأنينة الأبدية بين كافة المخلوقات والدعة والسعادة للمخلوقين الآدميين . هذا العالم الذي أصبح عالماً نكداً ، عالم كد وجهد وكبد ، نتوالى فيه الفصول ويأكل القوي فيه الضعيف وذلك بسبب تلك الزلة . هذا العالم يصوره الشاعر تصويراً رائعاً عندما يتحدث عن فقدانه بصره ، قائلاً :

... وهكذا تتوالى الفصول

على مدار العام ولا يعود إلى ضوء

النهار أو أعرف جمال اقتراب السماء أو الصباح

أو مشهد أزهار الربيع وورود الصيف

وقطعان الأغنام والماشية ، ووجه الإنسان

بيد أن السحاب والظلام السرمدي

يغشيانني وقد تقطعت بي السبل فلم أعد أرى

حياة البشر الصبوحة ولا كتاب المعرفة المشرق .

بل يواجهني الخواء في كل مكان

وقد طُمست بدائع الطبيعة واتمحت ،

وسدُ منفذ من منافذ الحكمة .

كذلك اقترح الأم. وهي لم تزل بعد في عالم الطهارة ، على الأب

أن يتفرقا ويختار كل واحد منهما مكاناً منفصلاً يؤدي فيه عمله الزراعي من تقليم النباتات والأشجار وتنسيقها ، لأن بقاءهما بجانب بعض واستمتاعهما بالأحاديث المتبادلة يضيع عليهما جزءاً ثميناً من الوقت يمكن استثماره في أعمال متعددة ، وإلا فإن ساعة القداء تحل وهما لم يصلا عملاً كافياً يستحقان عليه الراحة . الاقتراح منطقي لا شك ، ولكنه منطوق العالم الأرضي ، لا العالم العلوي الخالي من الجهد والتعب والمسؤولية . قد يكون هذا الاقتراح ، كما يقول النقاد ، من تأثير الحلم الذي وسوس لها فيه إبليس . إلا أن الأب لم يجد أثراً إبليسياً بالرغم من عدم ارتباطه للفكرة لطمه بوجود إبليس في مكان ما في النعم وتصميمه على إغوالهما . لأن هذه الفكرة ، كما يقول (ديتشرز) تأتي تلقائياً وطبيعياً في سياق مجادلة الأم للأب . وهنا لا يأخذ (ديتشرز) على (ملتون) أي تناقض ، لأن ما يجري هنا هو شيء أقرب إلى الحدق وازدواج الدلالة والإيهام المتعدد .

بل يصل الأمر ببعض النقاد إلى اعتبار (ملتون) نفسه من جماعة الغاوين دون وعي منه ، وبينون رأيهم هذا على ما في شخصية إبليس من جاذبية وقوة ، ولأنه كان ثائراً على السلطة كما ثار (ملتون) على سلطة الدولة والكنيسة . أعتقد أن في هذا الرأي ظلم لملتون وللملحمة نفسها : لا ينكر أحد أن شخصية إبليس في الكتابين الأوليين شخصية قوية مسيطرة ، ولكنه ينحدر ، كما ذكرت ، خلقاً وخلقاً وهو نفسه يعترف بذلك في مناجاته الفردية التي تذكر الإتيان بالمناجاة الفردية التي أبدعها شكسبير ومعاصروه مثل مناجاة (هملت) ، وهذا العنصر الدرامي من أبرز عناصر الملحمة . ترد مناجاة إبليس في أكثر من موضع : ففي الكتاب الرابع ثلاثة من هذه المواضع . ففي الموضع الأول نجده يخاطب الشمس متحصراً على مكانه الرفيع في العالم العلوي.

ولأنه بمفرده لا يسمعه أحد من أتباعه ، يعترف بما ينكره أمامهم من نعم.. عليه التي كان ينبغي أن يقابلها بالطاعة والشكر لا بالخطأ . وهذه أهم مناجاة له . حيث يطفو الصراع المرير الذي يقطع أوصال نفسه . وهنا لا نملك إلا الإضغاق عليه إلى حد ما ، وهو ما يخالفه (ملتون) ، كما قلت ، فيجابهه بالتعطيق . إن شخصية إيليس في هذه المناجاة لا تقل روعة وفنية عن مناجاة (إياجو) الشرير في مسرحية عطيل لشكسبير . وفي الموضع الثاني ، وبعد أن يرى الفردوس للمرة الأولى ، يزداد حسرة ، لاسيما عندما يرى ساكنيها الآدميين ، ويتوعدهما (وهما لا يسمعهما بطبيعة الحال) بإخراجهما من النعيم ، بالرغم من اعترافه بأنه لا يحمل لهما أية عداوة شخصية ، إلا أن ما يغطه ما هو إلا نكاية ... بل ويقول أنه يشفق عليهما ولكن لا حيلة له في ذلك ، فالمصانفة هي التي وضعتهما في طريقه . وترداد كراهيته وحسده لهما في الموضع الثالث . حين يراهما مستمتعين بكل ما في النعيم من ملذات حسية وغير حسية ، إذ تتحرك في بدنه الغرائز الحيوانية التي لا تجد لها إشباعاً . وهذا أقصى درجات العذاب .

ففي كل موضع من هذه المواضع نتكشف لنا خصلة جديدة من خصاله وجانب جديد من جوانب شخصيته المركبة الثرية بالمعاني والإبداعات والاحتمالات . إلا أن شخصيتنا الأب والأم ، لاسيما بعد الزلزل، تصارعان شخصية إيليس تركيباً وثراءً ، إضافة إلى العنصر الإنساني الذي يكون قوة جذب كبيرة لأننا نتجاوب معهما في كل ما يمران به من متاعب وصراعات وتقلبات ذهنية ونفسية ، بينما لا نكاد نجد ما يربطنا بهما عندما كانا في حالة البراءة التامة ، وهي حالة من الكمال النموذجي الذي لا يوجد في الأرض . فكان معصيتهما قد حولتهما إلى نموذجين آدميين يتحركان مثلنا على أرضنا ويعانيان ما نعانيه وتتأبهما

تقلبات العيش من فرح وترح وخوف وطمأنينة وسعادة وشقاء . هذه هي المفارقة الكبرى في الملحمة : ففي الوقت الذي نشاركهما حسرتيهما على فقدان فردوسهما نكتشف أن ما حدث هو في صالحنا كقراء وفي صالحهما أيضاً إذا اعتمدنا على التفسير اللاهوتي.

ونعود إلى مناجاة إبليس فنجد أن (ملتون) قد أدرك بحسه الفني أنه لابد أن يوازي تأثير هذه المناجاة الأولى فالجري على لسان (الأب) بعد الخطأ ، وبعد أن اكتشف في نفسه وفيمن حوله من تغيرات سيئة ، أجرى أطول مناجاة في الملحمة ، بل قد اعتبرها بعض النقاد مونولوجاً درامياً لا يقل روعة عن مونولوجات (براوننج) الشاعر الفكتوري الشهير . إننا نسمع ونشاهد (الأب) أماناً يتقلب على نيران الحسرة واليأس والغضب والفرط ' فتارة يلوم نفسه وتارة الأم وتارة يلمن الظروف . ولا يجد في أي من هذه الحالات راحة أو قناعة ، حتى يصل في نهاية المناجاة إلى أدنى درجات اليأس . ملقى على الأرض يتدب حاله ... وعندما تقترب منه (الأم) لتسري عنه يطردها شر طردة ، ويدعوها بالألقى ... وهنا في تفصيلات المشكلات التي تسببها المرأة للرجل ، انعكاساً ، كما يقول النقاد ، لمشاكل حياة الشاعر الأسرية . ولكن (الأم) تصر على الاقتراب منه وتناجيه من قلب مخلص فانت معترف بذنبه تائب منه ، بل مستعد لتلقي العقاب بمفرده . هنا يلين قلب (الأب) مصداقاً قولها . من هذه اللحظة فصاعداً تأخذ (الأم) زمام المبادرة . وهذه مفارقة أخرى . فطالما ظلا في حالة البراءة والظهارة قبل الخطأ يقلل القرار بيد (الأب) و(الأم) تكون تابعا له كما تقضي بذلك الأعراف . وكان المفروض أن تتأكد هيمنة (آدم) بعد الخطأ ، لأن المسؤولية ازدادت والحياة غدت صعبة مجعدة . لكن (الأم) هي التي تبدأ برأب الصدع الأسري ، ربما لأنها كانت السبب في الخطأ . كما تصورها

الملحمة ، أو لأن طبيعتها أقرب إلى طبيعة الأرض حتى عندما كانت في العالم العلوي ، أو ربما هي نغمة إيليس في ذلك الحطم الذي هيا نفسيتهما للخطب ، ومع الخطب تأتي الواقعة ، على أية حال ، الأم الآن تمسك بزمام الأمور ، ولذا لا نستغرب إذا كان صوتها آخر صوت يُسمع قبل نهاية الملحمة ، أي أنها تمك الكلمة الأخيرة .

إن الرد القاطع على المدرسة الإلهامية هو الكتابان التاسع والعاشر اللذان لا يقلان روعة عن الكتابين الأول والثاني ، لأن شخصيتا الأب والأم تتطوران فيهما وتتضجان وتطوان في سلم الخليفة ، في الوقت الذي تتحدر فيه شخصية إيليس ، كما أسلفت ، أنهما تتويج للسرد الفني للأحداث التي قام به (رافائيل) . أحد ... المقربين ، الذي أرسل لإبلاغ آدم وحواء كل ما يحتاجانه من علم ليكونا على بصيرة من العدو المتربص بهما ، منذراً إياهما بقرية منهما . (رافائيل) هذا هو الذي يقدم الفلاش باك الذي أشرت إليه . إنه قاص موهوب ، يعرف كيف يثير فضول سامعيه ونحن معهما ، كيف يطق على الأحداث ، ومتى يطق ، والأهداف التي أرسل لتحقيقها . وبالرغم من أننا نعرف نهاية الأحداث منذ بداية الملحمة ، إلا أننا نتمنى ، بل ونعتقد أحياناً أنه ربما لو تحلت (الأم) بالصبر و(الأب) بالحكمة لما حدث ما حدث . هذا ما تحققه روعة السرد واستراتيجيته .

هذه الإستراتيجية تتجلى حتى في العناصر التي تبدو وكأنها غير ذات قيمة ، مثل مشهد الأب والأم وهما متشابكا الأيدي في اللقطة الأولى التي نراها فيها وهما يرفلان في حلال من السعادة والهناء في جنة عدن ، وكذلك في آخر لقطة لهما ، وهي اللقطة الأخيرة في الملحمة ، حينما يغادران فردوسهما الذي فقدها ، ملقيان عليه نظرة الوداع . من المؤكد أن الشاعر قصد إلى البعد الرمزي ، والذي لا يأخذ مداه الحقيقي

إلا في اللحظة الأخيرة ، فكان التماس التلقائي في النعم لا يمثل الحاجة الحقيقية للرابطة الأبدية بينهما مثلما يمثلها وهما على أبواب حياة جديدة والعالم الواسع أمامهما ، عالم لا يعرفان أبعاده ومجاهله ، وليس لهما من صديق أو معين سوى العناية الفوقية ثم الرباط الروحي والجسدي الذي يمثلهما ذلك التشابك البدوي ، لاسيما وأن اليد سيكون لها الدور الأساسي في استمرار حياتهما على الأرض .

هذه الإستراتيجية مظهر من مظاهر هذا المعمار الضخم ، المبنى على خلفية ثقافية واسعة جدا . فلا ننسى أن (ملتون) قد أخذ يعد نفسه منذ سنه الأولى لكتابة هذا العمل الإبداعي الكبير . ويكفي أن يتناول القارئ أي طبعة جيدة لهذه الملحة وينظر في مقدار ما فيها من حواشي لتبين الجهد الموسوعي الذي بذل في إبداعها . فمصادر (ملتون) متعددة جدا وأهمها : الكتاب المقدس ، الأدب الكلاسيكي (الإغريقي والروماني) ، الأساطير القديمة غربيها وشرقيها ، الآداب الأوروبية المعاصرة المتلون بلغاتها المحلية ، التاريخ العالمي ، جغرافية المناطق المعروفة من العالم آنذاك ، العلوم الطبيعية من فلك وعلوم الأرض ، وأخيرا رحلته الأوروبية . مما يزيد في تقديرنا لهذا الشاعر وإعجابنا به هو أنه حين أبدع ملحمة كان قد فقد بصره تماما منذ أكثر من عشرين عاما ، وكان يملئ ما يبدعه على من ينسخه ، خصوصا بناته الثلاث .

وأخيرا وليس آخرا ، نحن أمام قصيدة شعرية وظف فيها الشاعر خبرته الطويلة في البناء الموسيقي والنسيج التصويري . وبطبيعة الحال يحتاج الإنسان إلى قراءتها في لغتها الأصلية ليكتشف ما فيها من فنية وإقترار . ومع أن الترجمة لا تقدم إلا جزءا مما فيها من كنوز فإن ترجمة الدكتور (حناني) حاولت ونجحت إلى حد كبير في نقل

شعرية هذه الملحمة . وليت ينهري أحد شعرائنا الكبار لترجمتها شعراً،
 مثل ما فعل الشاعر الإنجليزي (الكماندر بوب) مع إلياذة (هوميروس) ،
 إذاً لأتري أدبنا العربي بواحدة من أعظم الأعمال الشعرية في العالم .



وعى الحكيم

من الشباب الراشدين
ملائمة من الرؤية والفكر

حسني محمود

(١)

كان قد مضى قرن أو يزيد قليلاً على
بعثة رفاعة الطهطاوي إلى باريس ،
عندما ذهب توفيق الحكيم إلى هناك عام
١٩٢٥م لدراسة القانون . وإذا كان

شيخ الأزهر ، في حينه ، حسن الطار ، قد أوصى الطهطاوي بتدوين
مشاهداته في رحلته ، وانطباعاته عن آثار الصدمة الحضارية المدهشة ،
وإذا كان الخديوي توفيق نفسه قد أوصى أحمد شوقي ووجهه في بعثته
عام ١٨٨٧م إلى الاهتمام بالآداب الفرنسية ، والالتفات إليها ، وإذا كان
محمد حسين هيكل ، في مطلع العقد الثاني من هذا القرن ، قد أغرق
نفسه في المناخ الثقافي والأدبي في باريس ، بحيث صرفته آثار
الرومانسية إلى إبداع رتيب ، الرواية الفنية الأولى في الأدب العربي
الحديث ، فإن توفيق الحكيم ، قد آل في النهاية إلى الانصراف تماماً عن
التحضير لدرجة الدكتوراه في القانون ، وتحول إلى الاستغراق في الحياة
الأدبية والفنية ، بحيث جعل منه هذا التحول الفنان والأديب الذائع
الشهرة والصيت ، فقد غدا بعد هذه الفترة الزمنية ، مع تراكمات
النهضة الحديثة في مصر " ربيب الأديب والفن في مصر وباريس " .
وهو كذلك الجامع والمآزج بين عصارة كل من الأديب والفن بمظاهرها
الواسع .. عاش في باريس حين كانت حركة - الموديرنزم - طاغية على
الفن والفكر الغربيين ... ومن هنا كان الحكيم ، ليس فقط مجدداً في
الأدب والفن ، بل كذلك وفي الوقت نفسه مجدداً في الفكر والنظرة
الاجتماعية والأخلاقية^(١) ، دون أن يواجه " رد الفعل العنيف هذا (الذى

طه حسين) لثقافته المدنية ، ولأن الطبقة المتوسطة (التي نشأ فيها ومنها) تكون عادة أحرص على جذورها الاجتماعية من غيرها من الطبقات ، لإحساسها بملكية الأرض والمدن .. بل والتاريخ .. وكاد بذلك " أن يكون هو الأديب العربي المصري الوحيد الذي استطاع أن يقيم في نفسه التوازن بين الشرق والغرب " (٢).

ومن خلال لقائه مع سماء الحضارة الغربية الرفيعة في باريس ، بقراءاته المستفيضة لكثيرين من المفكرين والأدباء الغربيين ، وبانفتاحه على المعارض الفنية ومتاحف الآثار ومراكز الموسيقى الكلاسيكية " فقد اكتشف نفسه أولاً في باريس ، (و) كانت الرحلة هي المنطف الهام في حياته ووجهته هناك أصابته حمى الفن والأدب والقراءة الموسوعية . ومن خلال باريس - كما يحدثنا - دخل " مملكة الروح وعالم الفكر " (٣) واكتشف مصر كفكرة حضارية ، وتنبأت وجدانه عند هذه الفكرة الجمالية (٤).

ولما كانت قيم النهضة في هذه المرحلة "هي في المقام الأول قيم معنوية وأدبية وفكرية ، وقيم عقلانية تحررية .. وهي قيم مشبعة بالفكر الحديث وبضرورة الاتصال بثقافة الغرب " ، فقد تحتم انتقال توفيق الحكيم، تحت تأثير هذا اللقاء من " جو المسائل القومية " (٥) إلى المسائل الإنسانية ، وإلى الإنسانية ، وإلى الإنسان في أفكاره الثابتة في كل زمان (٦). ومن هنا طغى اهتمامه بمصير الإنسان الحر ، وبمقاومة ما يخيفه من الظلم الزاحف على الإنسانية ، خصوصاً وقد أحس ، وهو يرى بأم عينيه مآسي الحرب العالمية ، وأهوالها ، بما خلفته ، وبما يمكن أن تخلفه من مظاهر (الدمار الحضاري) للإنسان ، مما عصى تشبعه بالتقدم الإنساني ، وأثار قلقه على مصير الحضارة إثر طغيان القوى الأرضية في بعض رجال الروح والفكر .

ويفسر توفيق الحكيم نفسه جنوحه إلى هذا التسامي ، وميله إلى قضايا الفكر ، فيذكر (تلك النزعة العقلية التي ورثها عن والده)^(١). وربما كان الأصح أن نرجع هذا الجنوح أو أصول هذا الجنوح إلى بنية النشأة الأولى عامة . (فإلى جانب الأب نجد الأم بتسلطها وتعالها ونفورها من البيئة المصرية)^(٢). ويزيد معاصره إبراهيم ناجي توضيح ذلك بقوله " لم يفلح أبواه - أمه التركية وأبوه المصري الفلاح - في جذبته إلى الخارج ولا إلى طريق من الطرق ، وأخذ هو بنفسه يتكشش حتى ... لنفسه دائرة خاصة به هي الدائرة التي تتجلى فيها له كطفل إرادة القوة ، وتلك الدائرة هي دائرة خيالاته وأحلامه وصوره التي يبتكرها ابتكاراً ، تلك دنياه الخاصة التي تعوضه عما فقدته من عدم اتصاله بالمجتمع ... ومن هذا يتضح معنى الغيبوبة ، معنى الذهول الذي يستغرق توفيق الحكيم - سيطرة عالم الخيال والهواجس الباطنة على الرجل فيه ، كما كان مسيطراً عليه طفلاً^(٣).

وربما أمكننا أن نضيف إلى هذا التأثير أثر بيئة المجتمع بعامة التي عاشها الحكيم من خلال إحساسه العميق بالتناقض بين مجتمعه المتخلف وبين ما انعكس على نفسه وحياته من آثار حياة الحضارة التي عاشها وثقفتها بكل أبعادها ومظاهرها ، في باريس ، وبها وبعدها تجسدت لديه صدمة العودة إلى مجتمعه المتخلف . وعلى أساسها لم يجد بدا من أن ينصب مسرحه في الذهن ، وأن " يتسامى في الفكر " ، وأن يعرض في الظاهر كما يعرض الناس في هذه البلاد . أما في الباطن ، فمع... مثله العليا . كل آلامي ، كما يقول إذ ذاك " مرجعها هذا التناقض بين حياتي الظاهرة وحياتي الباطنة "^(٤).

ويميب الإحساس العميق والمثري بهذا التناقض في نفس الأديب الفنان كان من الطبيعي أن يسعى إلى الوحدة وإلى العزلة ، وإلى

التلغف بالعقل والتفكير ، وكما يقول أحد النقاد العرب " إنه يضع نفسه داخل سور يحجبه عن العالم الخارجي ، عالم الشعب ، ويظل يحوم بين خيالات غامضة وأفكار عارية ^(١٠) .

ويحلو للحكيم ان يسمى نفسه (راهب الفكر) الذي تزوج الفن زواجاً كاثوليكياً ^(١١) ، وأنه (مفكر) مختلف في شيء أساسي ، هو الشمولية ، " هذا هو اللقب الذي أحب أن يطلقوه عليّ أو ينادوني به ^(١٢) . فهو كما يقول ليس مفكراً محترفاً ، " بمعنى أن كتبني لا تعالج كلها مواضيع فكرية بحتة . كلا ، إني مفكر بمعنى آخر ، أي بكل بساطة ، إني رجل يفكر مثل أي رجل ياكل أو يجري ، والفكر عندي ممارسة يومية ، فلا بد أن أمحص كل ما يجري أمامي أو يدور حولي وأناقشه وأحلله ^(١٣) .

ويتفق إسماعيل أدهم مع إبراهيم ناجي على تأكيد اعتراف الحكيم بهذه النزعة لديه ، يقول إسماعيل أدهم (عام ١٩٣٨) " من الأهمية بمكان أن ينظر إلى تصرفات الفتى في تلك الفترة (فترة ثورة ١٩١٩) ، فإننا نجده في سلوكه نازعاً منزع تخيل وتجريد رافقه إليها طبيعته الحسية التي أخذت بأسباب التخيل نتيجة امتحابه لحدود نفسه . وهذا المنزع جعله يأخذ العالم مأخذاً تجريدياً ، ويرجع بالظاهر المحسوس إلى الخفي وراء المحسوس ^(١٤) . ويقول غالي شكري " .. حقيقة موضوعية في تفكير الحكيم وفنه ، هي أن تجربته مع الحياة هي تجربة الذهن .. ولعل التجربة الذهنية وحدها هي منشأ ميله إلى الفن المركز .. ومنشأ ميله إلى التفكير الرياضي سواء في الفلسفة أو المعارف أو الموسيقى . ولعل تجربة الذهن أخيراً هي منشأ إلى (التعميم) في الحكم على طبائع الأشياء أو حركة تفاصيلها .. فالبرج العاجي حقيقة أساسية في حياة الحكيم ، لأنها بمثابة المظهر الخارجي لتجربة الذهن . أما

رهينة الفكر فهي الصود الفقري لتجربة الذهن التي يعيشها الفنان بالتجرد الكامل من كافة المغريات الطارئة ، والنزوات العابرة ، والملأ السهلة المباشرة ^(١٥).

ومن أبرز المظاهر الفنية لاستكمال هذا الجنوح لديه إلى التوحد والانعزال ، والميل إلى الاستغراق في التفكير العقلي ما يبدو على الحكيم من ميل فطري إلى كتابة الدراما والمسرح ، يقول لو أنه كان كاتباً متخصصاً لفضل كتابة المسرحية على سواها من الفنون الأدبية ، لماذا ؟ " لأن المسرحية حوار بين شخصين أو أكثر ، وأنا يوماً لا أحيد الرأي الواحد . كما أنني أتعب عندما تجطني أتكلم لوحدي (كذا) . ففي المسرحية أشخاص يتكلمون معي . وهكذا ، فإن توزيع (الفكرة) يتفق مع طبعي ، كما أن (الحوار) يلتقي مع تفكيري في الحياة ^(١٦) . فهو في تمحيصه آراءه وأفكاره يرغب في أن يعرضها على آخر وأن يمتحنها مع آخرين يريد أن يتفرد بهم ، وأن يشاركوه عزلته في التفكير والتخيل ومع العقل . ومعروف أن الحكيم من أكثر الأبناء ، إن لم يكن أكثرهم إجادة في استخدام وسائل الفن المختلفة لعرض أفكاره وخدمة موضوعاته السياسية وغير السياسية ، فقد ظل على اعتقاده بأن الفن هو أقدر وسائله التعبيرية على مواكبة ركب الحياة ، بكل تقلباتها ، في خط سيره إلى الأمام . ويومع المرء أن يقول " إن الفن كان دائماً العنصر الجوهري في حياة الحكيم بأسرها ، فلا يعرف أحد في حياة هذا الكاتب عاطفة جامحة ، أو عملاً سياسياً خارج نطاق الفن .. فهو يستطلع خلال خدمة الفن وحدها كل جواهر الدنيا التي كان يراها في الواقع بكل أدائها الاجتماعية وديمقراطياتها الزائفة .. إنه يعيش الأحداث خلال فنه ، فساهم في الجهاد السياسي والاجتماعي ، متكئاً بالمنة شخصيات تصيح من وراء قناع الفن المجسم ، كما كان يحدث

أيام الإغريق ، وهي طريقة تضخم صوت الإنسان - كما هو معروف - كي يصل إلى أسماع الحشد الذي لا حصر له ^(١٧).

ولا ضرورة هنا إلى ذكر أعمال الحكيم الأدبية العديدة والمتنوعة في المسرحية والرواية والقصة المفقصة بالسخرية ، وقد تغيا من كتابتها عرض آرائه وأفكاره ومواقفه ورؤاه في السياسة وفي الحياة ، يقول "لأنني تجد عندي أصنافاً شبيهة بأعمال مولير ، وأصنافاً أخرى في بعض نسيجها شيء من شكسبير وكذلك برنارد شو وغوته وسارتر . فكل هذا تجده في (حاتوتي) الفكري ، مما يسمح ، لو شاء الناقد ، باستخراج نظرية فكرية متكاملة من أعماله" ^(١٨). وكتابه "من البرج العاجي" ، إن هو إلا صيحته (الهامسة) بخيبة أمله في سلطان رجل الفكر أمام رجال السياسة ، وبالعزلة التي يصادفها الكاتب في أداء رسالته ، وهو يصف الحياة ، ويكشف عما فيها من قوى مضطربة .

ونحن ، إذ ندرس هذا الجانب السياسي من رواية الحكيم وفكره ، نجاريه في اعتماد كتاباته المباشرة في هذا الموضوع ، وندع الكتابات الأدبية الفنية المتصلة بهذه الرؤى والأفكار ، ذلك أن الكتابات المباشرة ، كما يقول " هي التي يعتمد عليها في تحديد المواقف الاجتماعية (والسياسية أيضاً) للكاتب . أما العمل الفني فقد يختلط فيه موقف الكاتب بمواقف أشخاص روايته أو قصته أو مسرحيته" ^(١٩).

(٢)

وقبل أن نتناول هذا الجانب من رؤية الحكيم وفكره السياسي ، يحسن بنا أن نتبين مكانة الفكر ، وعلاقة رجاله برجال السياسة لديه ، وكيف انعكس ذلك كله على مفهومه لفكرة التزام الأديب ورسالة الأدب في الحياة .

يمثل الحكيم في هذه الناحية النموذج المثالي على رجل الفكر والأدب ، وفهمه غاية الأدب ورسالة الأديب في الحياة . وقد انعكس مفهومه هذا على حياة الأديب لديه إلى حد أصبح يشكل فلسفة حياتية ، تحكم تفكيره ، وتوجه مواقفه وتصرفاته ؛ فهو يعن " إني ... لا أحترم أحداً ، ولا أنظر بعين الجدل إلا إلى أمر واحد : الفكر . هذا النور اللامع في قمة هرم ذي أركان أربعة : الجمال والخير والحق والحرية . هذا الهرم هو وحده الشيء الثابت ... " (٢٠) .. ويكبر لديه الشعور بكونه أديباً مفكراً تتصل مهمته بهذه القيم المعنوية العليا للحياة البشرية التي لا يؤمن عليها في المجتمعات الراقية غير رجال الفكر الأحرار . ومن هنا ، فهو يرى عمل القلم ومكائنه أعلى من كل جاه ، وأن لا جاء مسواه " لا أحب أن أكون من ذوي الجاه .. كل ما عندي قلم لا أرضى أن أسخره في هدم الأشخاص لمجرد الهدم . ولا أن أستخدمه في بناء أشخاص طمعاً في القلم .. إنما هو خادم بالجمان لأي فكرة كبيرة أدفع عنها .. تلك هي مهمتي وكل مطلبي ، والباقي لا وزن له عندي " (٢١) .

وفي سبيل السمو بمهمة القلم واستقلال الأديب ، يرى الحكيم أنه يجب أن يكون حراً ، " لأن الأديب إذا باع رأيه ، أو قيد وجدانه ، ذهبت عنه في الحال صفة الأديب ، فالحرية هي نبع الفن .. وبغير الحرية لا يكون أدب ولا فن " (٢٢) . ولذلك ، فهو يصر على احتفاظ سلطة الفكر بحريتها واستقلالها تجاه سلطة السياسة والعقل . وقد طبق هذا المبدأ على شخصه تطبيقاً صارماً ، يقول " .. فابتعدت عن محيط السياسة العلنية ، ورفضت الانضمام إلى الأحزاب السياسية ، واعتبرت المفكر كالأديب ، مسرحه هو حريته ... حتى لا يستخدم آلة مسخرة في أيدي رجالها ، فيفقد بذلك حرية النظر الحر إلى الأشياء ... إن المفكر الذي يترك مكانه لينضوي تحت لواء سلطة العقل الممثلة في حزب أو حكم

هو مفكر هارب من رسالته .. وإن هذا الهروب إلى مصكر المساسة والحاكمين هو الذي جرد الفكر من سلطاته ، وجعل منه تابعاً لا متبوعاً . ولم يخطر في بالي قط أن أعزل الفكر عن أي نشاط سياسي أو اجتماعي .. فالعزلة التي دعوت إليها هي العزلة عن السياسيين لا عن السياسة ، وعن الأحزاب لا عن المجتمع ..^(٢٣) ومن أجل ضمان هذه الحرية التي تغيا بها تمكين النوع البشري من الاستمرار والرفق ، فهو يتخذها ... أساسية يؤمن بها ، يقول .. "وإني أعلن هذه [الفكرة] ولي الشرف العظيم أن أموت يوماً من أجلها ، وأن أغرق معها إذا غرقت ، فلا خير في صاحب فكرة أو عقيدة لا يموت بموتها"^(٢٤) . وهكذا يطلق الحكيم هذه الصيحة قللاً على مصير الفكر المطلق الذي يرى أن لا كرامة للفرد والإنسان إلا في ظل الديمقراطية والحرية ، وأنه إذا ذهبت الحرية ، فاجتر بالحر أن يموت . وانطلاقاً من **هذا المفهوم** ، فما من حدث استوجب تحريك القلم إلا حرك قلماً .. وما من أمر عز البشرية إلا عز نفسي ، بل ما من قضية من قضايا الحياة الكبرى التي تمس الإنسان وتطوره ، وتقدمه إلا شغلتني ودفعني إلى الجهر بالرأي حتى في النظم السياسية والاقتصادية والاجتماعية .. دون التفات إلى عواقب الرأي الحر ، والنقد المر^(٢٥) . حتى الديمقراطية ، بمضاهيها السياسي ، أي باعتبارها نظاماً سياسياً أو حزبياً ، لا يقبل الانتماء إليها ، لأن الحرية الفكرية والروحية ، التي هي مسرح الفكر الحر الحقيقي ، تمنع من الانخراط في سلك حزب أو نظام قد يضطره إلى الدفاع عنه بالحق أو بالباطل .. فهو لا يستطيع الدفاع مطلقاً عما يعتقد أنه الباطل ، كما لا يستطيع أن يخدم شيئاً غير ما يعتقد أنه الحق . ويذهب في هذا المنحى جداً يرى فيه أن الكاتب الحر "يستطيع أن ينشئ للإنسانية ... عوالم مثالية ، وأن يرسل في الأجيال أفكاراً ومبادئ أساساً ... عملية في السياسة والاجتماع ، ولكنه لن يكون مسؤولاً عن كيفية استخدام أفكاره ، ولا عن الأشخاص الذين وضعوها موضع

التنفيذ»^(٢٦)، حيث يجب أن يبتعد عن رجال الحكم والسُلطان ، خوفاً من الخضوع لهم وخشية من إذلالهم ، وأن يصبح آلة مسخرة في أيديهم . وعندما يكون الفكر قد غير صفته ، وسيضطر المفكر ، صاغراً ، إلى التماس المعونة لدى العمل . والفكر المستقل يؤثر إلى مدى بعيد في العمل ، أبعد بكثير من أثر الفكر المندمج فيه أو الخاضع له .

ولا يرى الحكيم في رجال الفكر قوة رجال الدين بنفوذهم الروحي . ثم إن أبرز دواعي ضعف رجال الفكر تتمثل في تفككهم ، ولذلك ، فهو يقترح عليهم التكاتف والتآزر ، لتكون لهم قوة تعادل قوة الحكام الذين يخشون دائماً ما يمكن أن يوجهه إليهم رجال الفكر من نقد وتوجيه ، فليجأون في أحيان كثيرة ، إلى إسكاتهم بالاستدراج إلى حظيرة السياسة السلية ، فيلغي بذلك وجودهم ، لأنك إذا أدمجت الفكر في العمل لم يعد فكراً . فواجب رجل الفكر أن يحافظ على كيان الفكر ، وأن يصون وجوده الذاتي حراً مستقلاً^(٢٧).

وهذه السياسة التي فرضها الحكيم على نفسه بكل حزم وإصرار، إلى حد الغلو والإغراق ، جعلته يعاني في حياته معاناة شديدة، دون أن يلقى أي سند من حزب أو حماية من أحد . يقول .. فالتنتي في دنياي حتى اليوم لذة لم أنقها قط .. تلك هي لذة من ينقد ويرمي وظهره مسند إلى حائط حزب .. كما فعل (العقاد) وهو نائب في البرلمان الوفدي، وصاح :- نحن مستعدون لتحطيم أكبر رأس في البلد يعتدي على الدستور :- كنت ذلك الذي يصيب فلا يبسم له أحد ، ويصاب فلا بأسف له أحد ! نددت عيوب ' النظام البرلماني ' عام ١٩٣٨ ، وكنت يومئذ موظفاً في الحكومة .. فعاقبوني عقاب اللص المختلس .. إن من حقى الكلام في هذه الشؤون ، إن لم يكن بصفتي كاتباً ، فباعتباري مواطناً»^(٢٨) . ورغم ذلك ، فهو يرى أن أروع الكفاح هو كفاح النفس

في سبيل احتمالها الضربات في صبر وإلتصام . " لقد أصابني ما يدمي من سهام الأقلام .. ولكنني كنت أقول في نفسي - إني إن حي - فالكاتب الحي هو الذي يُنهش كالحم الحي ، لأن الجيف لا تطعن ولا تُنهش . ومادمت حياً ، فلا شيء في الأرض يمنعني من الركض على جواد الكفاح .^(٢٩)

وإذا بدا الحكيم بهذا الفكر السياسي منظراً مثالياً ، وأدبياً ملتزماً غاية الالتزام ، فهل يصلح مثل هذا السمو في تنظير الفكر السياسي نموذجاً في التعامل في مثل أوضاعنا السياسية في عقد الأربعينات ، أو حتى في أيامنا هذه ؟ لعل الحكيم أن يكون على قدر من الصواب في موقفه وفي رؤيته ، ولعله كان يمكن أن يكون ذا تأثير أقوى وأكثر فاعلية لو أنه استند في موقفه ونضاله ، إلى جهة يطمئن إليها ويتعاون معها !!

(٣)

٣ - ١

شكلت الرؤى والأفكار السياسية محاور ومضامين العديد من أعمال توفيق الحكيم الأدبية ، والمسرحية منها بخاصة ، إلى جانب العديد من الكتابات المبثورة في الموضوع السياسي ، سواء جاءت في كتب مستقلة ، أم في مقالات متخصصة . وعلى الرغم من هذا الاهتمام الخاص بالفكر السياسي ، فقد طغت شهرة الحكيم ، بصفته الأديب والمسرحي صاحب (العصا والبيريه)، وغطت على مكانة المفكر السياسي لديه ، على الرغم من أهمية هذه المكانة وعلو شأنه ونزاهته وصدقته فيها ، إلى حد التفرد . وربما أمكن القول إن ما شاع بين الخاصة والعامة عن صفة البخل عند الحكيم وقبحه يده وغلها إلى عنقه ،

وتقديره أو تقنيته والتصلاده ، كان أبرز وأسير بين الناس من صفة المفكر السياسي النزيه ، حقاً . وقد يكمن تفسير ذلك في غلبة الطابع الأدبي والفني في هذه الأعمال والكتابات ، وفي تميزه إلى حد التفرد في هذا الطابع في كثير من الأحيان ، إلى جانب التصار هذه الأعمال والكتابات على الجانب العقلي والتنظير السياسي غير المحترف . يضاف إلى ذلك بروز أدوار السياسيين المحترفين وطغيان شهرتهم على الرغم من استئراء الفساد في الحياة السياسية ، مما أضعف شهرة الحكيم السياسي ، وأضر دوره ، وأضعفه ، بالتالي ، في هذا المجال ، برغم مكانته الحقيقية ، وشغافته هذا الدور على مدى عقود عديدة في حياة مصر والمصريين الاجتماعية والسياسية .

وأعترف ، بكل صراحة ، أنني من خلال الاهتمام بهذه الدراسة ، فوجئت إلى حد الإعجاب الشديد ببعض جوانب هذا التنظير الواعي المخلص والنزيه لديه ، كما فوجئت إلى حد الدهشة ببعض جوانب قصور النظر أحياناً ، إلى حد أورده ذلك موارد الردة والتهلكة على هذا الصعيد .

حقاً ، لقد دخل توفيق الحكيم إلى ميدان الفكر والتنظير السياسي من أوسع الأبواب وأكثرها أهمية وقبولاً : باب الوطنية وما يتصل بها من " الفكرة المصرية " ، وباب تبني الديمقراطية الليبرالية الحقة ، وباب الإخلاص ... للمثل والقيم الإنسانية الرفيعة . وقد دخل من كل هذه الأبواب ، بروح الأديب الملتزم ، عبر أنهاء الأدب ، حيث توصل إلى عرض هذه الرؤى والأفكار من خلال بعض ضروب الأدب والفن ، حيث تتجلى مواهبه العالية المميزة ، ومن هذا تنوعت موضوعات اهتمامه في هذا المجال ، فمن الديمقراطية الليبرالية والحرية ، إلى مشكلة السلطة والحكم ، وحرية الفرد والمجتمع ، والعلاقة مع السلطة والحاكم ، والعلاقة بين رجل الفكر ورجل السياسة ، والحزبية والفساد السياسي

والاجتماعي ، ومستقبل الإنسان وحاضره ، ومثل الحياة الإنسانية وقيمتها الرفيعة ، والتناقض بين السلام والاستسلام ، وبين الغاية والوسيلة ، ورسالة الأديب وقضية الالتزام في الأدب ، إلى آخر مثل هذه الموضوعات ومتعلقاتها الإنسانية .

ويبدو أن توفيق الحكيم كان يطرته ، يتحلى بمثل هذه النوازع النفسية والإنسانية ، وقد تبلورت هذه النوازع لديه في ظروف حياته الأسرية ، وتأثيرات حياة الفلاحين التي عاشها واستغرق كثيراً من مظاهرها في الريف المصري أثناء عمله نائباً في هذه الأرياف . وقد عمقها ونماها لديه ما قلل حصه من تناقض حاد ومفجع بين حياة التخلف في وطنه ، وبين حياة الحرية والديمقراطية التي خبرها أثناء إقامته في باريس ، من نحو ، وما تشبع به عقلياً ونفسياً من خلال قراءاته ومطالعته في الآداب ومظاهر الحضارة عند الغربيين ، من نحو آخر . وقد لقيت كل هذه المؤثرات ومواها لهما حساسة وقربة صالحة لتربية هذه المشاعر والعواطف الإنسانية ، أعان على ظهورها والتعبير عنها مواهبه الأدبية والفنية الأصيلة التي راح بها يجسد هذه النوازع والمفاهيم والدعوات بكل صدق ومثابرة وإخلاص ، خصوصاً وهو يرى وطنه مهدداً بالخراب والتدمير على أيدي الاستعمار المحتل من ناحية ، وعلى أيدي قوى الإقطاع والتخلف ، بما يعورها من فساد وألوانيات وصراع ، من ناحية أخرى .

في أواخر العقد الثاني من القرن كان توفيق الحكيم يستدير عن شرفته ليخطو على عتبة العقد الثالث من عمره ، فتى يتفتح للحياة إبان اشتعال الشارع المصري بالثورة على المحتلّين . وقد قدر لـ (محسن - اسمه الأدبي في عودة الروح -) أن تكتوي أصابعه بنار هذه الثورة الوطنية ، وأن يترسخ في عقله وفي أعماق نفسه شعار

الثورة " مصر للمصريين "، فكرة الوطنية التي تشبع بها يومئذ زعماء مصر وكبار رجالاتها من المفكرين والزعماء الوطنيين . واتسجاما مع طبيعة الفتى / الأديب ، وراهب الفكر / المعتزل ، على وعد التجربة الذهنية الفاعلة ، كما تجسد حياته بعدئذ ، راح يبلور هذه الفكرة ويصقها في نفسه ، ويكسوها لحمها الحي ، فيتمثلها عجينة حضارية إنسانية أصيلة تشع فيها ومنها الحياة باستمرار ، ولا يمكن لها أن تموت ، وقد تظلمت روح الأدب والفن لديه ، وملأت نفسه حقيقتها الإنسانية مجسدة في روح أسطورتها أزوريم تنادي الحارس ، ابن مصر النموذج : انهض ، انهض أيها الوطن ! إن لك قلبك ، قلبك الحقيقي دائما ... قلبك الماضي ، وهو يرد عليها من الأعماق : إني حي!.. إني حي ..!

وهذه الفكرة ، " مصر للمصريين "، صقلتها وعصفتها في نفس الفتى حياة الغربة في باريس ، بكل أسواقها وآثارها الحضارية والثقافية. وشكل الأديب منها الفلسفة ... أحاطها بإطارها السياسي الساخن يومئذ مجسدا في ثورة ١٩١٩ ، وجعلها " مدخلا مبدئيا إلى مصر الذات الحضارية الواعية بنفسها ^(٢٠) ، واعتبرها بمثابة " الميلاد الحقيقي لعصر النهضة المصرية الحديثة ^(٢١) . والحق أن ثورة ١٩١٩ هي التي أوجت إلى الحكيم بهذا البعد الحضاري الجديد للفكرة المصرية . ولكنها حين انعكست على وجدان المعتزل في البرج العاجي ، مضت به من فورها إلى تفاعلات تجربة الذهن التي أثمرت له ما يسميه " بمصر الفكرة أو مصر الروح ^(٢٢) ، كما جسدها في روايته الأولى - عودة الروح - ، رواية الثورة بحق .

وظلت هذه الفكرة تعمر ذهنه وتعش معه لدرجة التشبع العميق :
 ' روح مصر الحقيقية لم تذهب .. ولن تخمد .. هذا ... الذي لن يزول ..

ومنذ بدت هذه الروح لعيني عام ١٩١٩ تملكنتني ... أن هذا الذي أرى ليس شيئا جديدا ولا طارئا .. إنما هو شيء موجود .. بلى .. ولكن روح مصر تنام أحيانا عندما ينساها أهلها فلا يوقظونها .. وتتبدد أحيانا عندما يختلس منها أبناءها القتاسا ينفقونها في شتى الأغراض .. وتحار أحيانا عندما يتعدد الزعماء ، فيقودونها كل في طريق ، وهي تظل هكذا في نومها أو بددها أو حيرتها .. إلى أن يتيح لها ... فترة وفترة ، من الظروف والرجال والأحداث .. ما يدفعها إلى وحدة الغاية والسبيل والقيادة .. عند ذلك يرى العالم العجب . ويصبح الناس وبهمس التاريخ: انظروا لقد تكررت المعجزة ، وعادت الروح^(٣٣) . وسنرى في جزء تال من الدراسة إلى أي حد سيؤثر يقينه بهذه الفكرة في أفكاره ومواقفه السياسية حتى الفترة المتأخرة من حياته.

فهم الحكيم فكرة تفاعل الحضارات وتمثلها وتواصلها ، وعلى هذا الأساس فهم الفكرة المصرية من خلال روح مصر التي أثبتت من تمازج التاريخ والتمثل الحضاري الذي تجسد بتعاقب الحضارات الفرعونية والقبطية والإسلامية . ومن هذا المنطلق العقلي / الوجداني ظل محكوما بشعار واحد أسماه " مصلحة مصر " ، وظل ، على أساسه ، يضع معيار حكمه على نجاح الحاكم أو المواطن ووطنيتهما ، من خلال قوله " إن الحاكم الناجح الذي أراد لمصر الخير والنجاح ، وبدأ مهمته بسؤال : ماذا أريد لمصر ؟ أما الذين لم يهدفوا إلى خيرها ، فقد كان سؤالهم هو : ماذا يريدون من مصر ؟ وفرق كبير بين الذي يريد لمصر وبين الذي يريد من مصر ، سواء كان على مستوى الحاكم أو حتى المواطن^(٣٤) .

وسواء عدنا مثل هذا الرأي مجرد موقف وطني أو موقفا سياسيا ، قياسا على رأي الكاتب السويسري (كيلير) ، يؤول في النهاية

إلى سياسة^(٣٠). وانطلاقاً من هذا الفكر المياسي المعفم بالوعي والصدق في حب مصر ، فإننا نرى الحكيم ، وقد نضجت شخصيته واستحصدت مواهبه الأدبية وثقافته وخبراته الحياتية ، يستغرق منذ قبيل الحرب العالمية الثانية ، ومنذ ١٩٣٧/١٩٣٨ بالتحديد ، في الكتابة السياسية والاجتماعية ، فيشغل نفسه بمعالجة كثير من هذه المظاهر والقضايا في حياة مصر . وعلى مدى عقد كامل حتى عام ١٩٤٨ ، حيث تعد هذه الفترة من أكثر الفترات حرجاً في تاريخ مصر الحديث ، ينشر كثيراً من المقالات والكتابات والمساجلات يتناول فيها " هستيريا السياسة " في مصر ، فيجسد إفسادها الهدوء والتفكير ويصور ارتفاع صداها إلى أبراج الأنباء والمفكرين العاجية ، ويرى أنه " إذا وصل بخار السياسة إلى تلك القمم البارزة في أمة من الأمم ، فلنذر إذن بالويل ، وتلبأ بأن رأس الأمة قد لعب به الداء ! فما رأس الأمة في حقيقة الأمر إلا مفكروها المجردون ! " ^(٣١) ثم يهاجم النظام الديمقراطي المزيف ، كما رآه ، في مصر تحت عنوان " جموح الديمقراطية " ، وينتقد بحدة وعنف سياسات الأحزاب والشخصيات السياسية وسلطات الحكم في اشتغالهم جميعاً وتلهيهم بالقول دون العمل ، وفساد دولاب الإدارة وعملها دون برامج وتخطيط . وينتقد صراع الأحقاد بين الأفراد والأحزاب ، ويبدى في هذا المجال كثيراً من الآراء الوطنية السديدة . فالديمقراطية في رأيه " ليست كلمة تقال في الخطب ، لأنها جميلة ذات رنين . ولا هي بناء شامخ يسمونه (البرلمان) ، لكن الديمقراطية هي روح المساواة والإخاء وحرية الفكر المكفولة للجميع !.. كل طعنة تصيب كتلة الوطن فتحللها إلى عناصر أو طوائف ، إنما هي طعنة مسمومة تصل مباشرة إلى قلب الأمة وصميم الديمقراطية " ^(٣٢).

وقد شكلت مشكلة الحكم لدى الحكيم أهم المحاور التي دارت

حولها كتاباته وأنبه بشكل عام ، ومسرحة بشكل خاص . ومثل فيها مثال الفكر الليبرالي الذي يتصور ... الحرية في النظام الديمقراطي الغربي . ومن هنا صب نغمته على الانتخابات كما كانت تجرى في مصر . فكتب عن " نعم الانتخابات ! " ، إذ لم يرَ فيها أي مظهر من مظاهر الديمقراطية ، فهي تجري بروح ما يدعو (شركة مقاولات الانتخابات) ، ويسمى مناصب رجال السلطة والحكم (خيول المناصب الحكومية الخشبية) ، ويرى أن الأحزاب تقام وتنشأ بصيغات شخصية متشابهة من أجل مصالح طبقة الملاك والإقطاعيين . وقد جمع هذه المقالات مع مقالات أخرى كثيرة في موضوعات متنوعة في الدين ، وفي الأدب والفن والثقافة ، وفي المرأة والمجتمع في كتاب " تحت شمس الفكر " (٢٧) ، ونشره عام ١٩٣٨ .

ويلسع الحكيم بنار ذوقه الأدبي الطريف ، وهو يتمثل الحكم في مصر ... شجرة ... ذات فاكهة شهية " ، ما من فاكهة أذ منها ! من ذاقها مرة فلن ينساها أبد الدهر ! " . فهذه الشجرة فاكهتها ليس لها شوك يصد الناس عنها .. ثمرتها سائفة ليس لها نوى .. بل هي سهلة المأخذ ، سائفة المأكل .. أما في أوروبا ، حيث الرأي العام المتيقظ ، يحيط هذه الفاكهة بأسلاك شائكة ، هي المسؤولية ، فإن كثيراً من الناس يعافونها ، ويخشون أن يمدوا إليها يداً (٢٨) . وبذلك يستحضر الحكيم السياسي ، بذوقه الأدبي الغني ... إشارة إلى ما يستحقه العاملون في السياسة ، على هذا المبدأ ، من طرد .

وهو يعيب نظام الانتخابات كما كان مصولاً به في مصر يومئذ ، وينقل على لسان (هتلر) في إحدى خطبه قوله " قد يكون من الأسر أن نأمل في رؤية جمل يمر من ثقب إبرة ، على أن نأمل في رؤية رجل عظيم يكتشف عن طريق انتخاب الجماهير ! " ويطغى على لسان (صاحب

المعالي) : " هذا .. قول يجوز في ألمانيا وأوروبا ، أما في مصر ، فمن قال إن الشعب أو الجماهير تنتخب أحداً ؟ " (٢٩). وتبلغ سخريته حداً مخرجاً غاية الحرج ، وهو يتحدث عما يسميه " زفة الانتخابات " ، إذ يقول " .. فمناقصك الخطر يمكن إقناعه بالمال لينزل لك عن الدائرة ، لأن مبدأ " خلو الرجل " المصول به اليوم في أزمة المساكن مصول به أيضاً في سوق المقاعد .. (مضاربة الخصم) .. وهكذا الديمقراطية كما نراها في مصر " (٣٠).

ويصور الحكومة في مصر يومئذ تقوم على النظام البرلماني المزيف ، إذ ترتكز على قوتين : البرلمان ، للإستواء على الكراسي ، (والطلبة) للإستقرار الهادئ في الكراسي ! وكلاهما لا يكتسب إلا بوعود (ومنح) إن أعطيت فعلاً ، فقد حلت الفوضى وفسدت الأخلاق ، وإن لم تعط ، فلا حكم ولا اطمئنان على حكم ! (٣١).

وهكذا هي السياسة والحكم في رأيه ، لعبة خفة وبراعة ، فهي " اللباقة أو المهارة أو الكياسة التي تستطيع بها أن تسحب خاتم السلطة من إصبع منافسك وتضعه في إصبعك ، إلى أن يغالفك المنافس ، وينتهز منك الفرصة فيسحب بدوره الخاتم من إصبعك ويضعه في إصبعه .. وهكذا دواليك حتى يتعب أحدهما من هذه اللعبة اللذيذة ، وقلما يتعب " (٣٢). وفي مقالة نشرت في مجلة " آخر ساعة المصورة " ، عدد (٢٢٩) ، كانت قد أغضبت الحكومة بسبب نقده النظام البرلماني ، مما أدى إلى فرض عقوبة مادية بصفته موظفاً رسمياً ، ويقول " أنا عدو المرأة .. والنظام البرلماني ! لأن طبيعة الاثنين في الغالب واحدة .. الثرثرة إن هذه الديمقراطية كما تفهمونها وتزاولونها في مصر هي أصلح أداة لتوليد الحكم غير الصالح " (٣٣).

وفي نقده بعض أنواع المجتمع المؤثرة في الحياة السياسية ،

يذكر نفثي المادية والوصولية في جسم الأمة ، والظلو والإغراق في التنابذ والتحاسد والخصومات إلى حد تحطيم الطرف الآخر على حساب الأمة والوطن . وفي رأيه أن الاقتصاد في العصر الحديث هو (دين العصر) الرابض وراء الجميع ، وهو العدو . وعلى هذا الأساس يرى أن السياسة في حقيقتها ليست للحكم أو للسياسة في ذاتها، وإنما السياسة للاقتصاد^(١٤). ولذا ، فإن الاشتراكية " هي جوهر لابد أن يدخل في تركيب كل نظام سياسي حديث .. وما أوسر على الديمقراطيات إنشاء (الديمقراطية الاشتراكية)^(١٥) .

ويشير في بعض كتاباته إلى إصلاح أوضاع الحكم على أساس تربوي متكامل يعتمد فيه على دور البيت والمدرسة في الإعداد والاستعداد ، ووجوب تلقين **الشباب المثل الطيبا والمبادئ الخلقية** المسلمة، ويرى أنه على الشباب تقع مسؤولية وإحداث الثورة المباركة التي تقيم الوطن على أقدام من الصحة والقوة والنظام . ويهدف من وراء ذلك كله إلى أن يصبح الحكم للشعب لمصلحة نفسه ، لا أن تتحكم طائفة أو طبقة منه لمصلحتها أو لمصلحة جماعة .. ويقول على لسان الفيلسوف مخاطباً الشعب " .. احكم أنت ! .. أنت كك في جسم واحد وروح واحد .. الواحد لكل .. والكل للواحد .. احكم نفسك بنفسك أيها الشعب ! لمصلحة نفسك^(١٦) .

وهذا الإصلاح التربوي ، يشبه ، في حال نجاحه ، أن يكون تنظيماً وغسلاً لعقل الأمة ، يستدعي تغييرات كثيرة في أنظمة الإعلام والتعليم ، أشبه ما يكون بالثورة الثقافية^(١٧) . وهو يقدر أن العقل المصري كان يستطيع ، في ظل تقاليد ديمقراطية ، أن يعطي أكثر بكثير مما أعطى . وفي رسالة له إلى أحمد الصاوي محمد عام ١٩٣٧ ، يرى أنه نتج عن فوضى حياة المصريين وأوليئها وسديميتها أنه " لم تتكون

فيها عوالم منظمة متألقة يعيش فيها الناس .. (ألا يوجد في مصر) "عالم الأنثى" و"عالم العلم" و"عالم الرياضة"، و"عالم الفن" و"عالم السياسة" .. إلخ ، بالمعنى المفهوم لهذه العوالم في أوروبا^(٤٨).

وربما كانت هذه الدعوة سليمة في ذاتها وفي ظروف مناسبة ، ولكن وعى الحكيم يقصر به عن إدراك الهدف عندما يدعو الناس ، كلا في مجال اهتمامه ، إلى الاهتمام بهذه العوالم ، وترك السياسة للسياسيين ، لأنه يقلل هنا ، حقيقة السياسة وفساد السياسيين ، وما لابد أن يترتب على ذلك من خراب الوطن ودماره ، إذا لم يبد الشعب الاهتمام الكافي بالسياسة إلى جانب اهتماماته الأخرى في شؤون الحياة المختلفة .

وقد يكون صحيحا قول غالي شكري إن "توفيق الحكيم حاول ترميم البناء الفكري للبرجوازية من فضلات ثورتها القديمة ، حين كانت الدعوة المصرية تجسيدا أميناً لإحدى مراحل الثورة في تاريخنا الحديث . ولهذا السبب جاء كتابه (التعاضدية) أقرب ما يكون إلى النداء الأخير للروح الثورية القديمة للطبقة المتوسطة ، حتى تستطيع أن تواكب الركب الصاعد إلى الاشتراكية .. والحكيم ، هو أحد أبناء الثورة الوطنية الديمقراطية ، ولكنه أيضا لم ينتكس مع انتكاسة رواد جيل الثورة . وأصبح كما يقول لويس عوض رمزا للجسر القائل بين ثورتين أو ازدهارين عظيمين . وهو لكي يكون جسرا عظيما ، لابد له أن يتفادى أسباب النكسة التي أطاحت بالعائلة عن صدارة الركب الثوري المتقدم . ومن هنا تنتم محاولاته الفكرية أول ما تنتم بالاجتهاد الشديد والعرق الغزير الذي يتصبب باردا على جبين راهب الفكر"^(٤٩).

٣ - ٢ .

قبل الحرب العالمية الثانية .. وقبل اجتياح (هتلر) بجيوشه

أراضي (روسيا) .. نشرت عام ١٩٣٨ في كتابي "عصفور من الشرق" الآتي : "إني لأتنبأ لك منذ الآن ، بوقوع نوع من الحروب الصليبية بين (الماركسية) وبين (الفاشستية) .. (النازية)"^(١٠).

كان الحكيم ، من خلال تشبعه بالقيم الإنسانية ومثل الحياة البشرية ، (الحرية ، الفكر ، العدالة ، الحق والجمال) ، كما تتبدى في أفكار مصلحي البشرية وفي أحلامهم الإنسانية ، يشغل تفكيره في مقارنة بعض القضايا السياسية الكبرى بكل ما ينعكس عنها من مؤثرات على حياة الإنسان ، الفرد ، والجماعة . وهذه القيم العليا لا يؤتمن عليها في المجتمعات الراقية غير رجال الفكر الأحرار وحدهم . ومن مظاهر ذلك حديثه عن صدمته العنيفة بما يترتب على مآسي الحرب العالمية الثانية وأهوالها من آثار الخراب والدمار التي تمنع استمرار الرقي البشري ، وتحد من إمكانيات تحسين الحياة . تلك هي أعنف صدمة هزت نفسي في السنوات القلائل التي تلت الحرب الكبرى الأخرى ... لقد ظننت أن تلك الحرب العظمى بفظائعها ومخاربها^(١١) قد ردعت البشر ... لكن .. وأسفاه .. فوجئت بما هائلي : لقد ارتدت البشرية بفتة إلى الوراء .. صيحات الغابة والعودة إلى غرائز الدم والجنس .. سألزدي دائما القوة الوحشية في ذاتها .. وسأدعو إلى القوة الفكرية والمضوية .. لتمكين النوع البشري من الاستمرار والرقي ...^(١٢) . وتهوله خدعة الحلفاء وهم يزورون إعلاناتهم للمجتمعات البشرية في العالم ، ونداءاتهم في ميثاق الأطلنطي بوحدة العالم وبحرياته الأربع . يقول " أتأمل اليوم هذا الكلام وأقول لنفسي : يا لها من خدعة !.. كيف استطاع هؤلاء الحلفاء أن يدخلوا في روعنا هذه الأوهام ؟ كيف استطاعوا هم أن يرغبونا على أن نؤمن بالنزوات التي قد تصطنع لنا ، ويقنعونا بالأكاذيب التي تقدم لنا على أنها حقائق .. عندما أعلنوا ميثاق الأطلنطي وساحوا في كل مكان

هاتين : عالم واحد وحريات أربع !.. كيف استطاعوا أن يثيرونا على القوة الوحشية التي تسحق الأمم الحرة ، فنصدقهم ونرتمي في أحضانهم كما نرتمي الحملان في ألواء الذئب .. ونفتح عيوننا في آخر الأمر لنرى أن لا قوة وحشية غير قوتهم .. ويتمزق لنا المتر عن عصابة من قطاع الطرق تلبس - الفراك - ، وجماعة من اللصوص تتكلم بلغة النبلاء ... فإذا جهادهم يتوج بمجزرة لم تر الإسماعيلية أحط منها يوم ألغوا القنبلة الذرية ليببّدوا مدينتين آمنتين بأكملهما .. بمسكنهما الوادعين المسالمين .. إنهم لا يحاربون قبل أن يصنعوا راية منوية تخفي أغراضهم الحقيقية . راية خفاقة باسم المبادئ يؤلبون تحتها كل نفس متحمسة للمثل العليا ..

" إلى متى يبقى الفكر ألحوبة في يد القوة ؟ "

" إلى متى يظل الفكر أداة دعاية في يد القوة ؟ "

" في النظام الديكتاتوري يصدر الأمر إلى الفكر لوطيع .. "

" وفي النظام الديمقراطي تنصب الخدعة للفكر ليقع ^(٥٢) .. "

وكما هاله خداع الحلفاء ، فإنه وطن سحقه على (هتلر) ، ويجسد في أعماله حماما رهيبا من الدم ، ويدعوه إلى أن يحب الجنس البشري جميعه ، كغرض أسمى . وكذلك ، فإنه يقرع موسوليني بقوله "... إذا أعطيت شعبك كل شيء وسلبته حريته ، فإنك لم تعطه شيئا ^(٥٣) . ومن ثم ، فهو يدعو إلى أن يستبدل برجال الحرب المنتصرين غيرهم في مؤتمر الصلح ، خشية أن تتسبب حرارة الظفر أنفسهم ، فيحسبون أن واجبهم على مائدة السلم أن يحرزوا لأوطانهم انتصارات أخرى . وبهذا يضع معنى الفكرة العظمى التي من أجلها بذلت الأرواح ، وسفكت الدماء ، وهي : التعاون الدولي على أساس المعاواة والإخاء بين الأمم

جمعاء ، دون ضغائن ولا سخائم ولا بغضاء ، ودون تمسك بغرور كاذب ، وعظمة زائفة ، وحب تسلط ، وشهوة سيطرة^(٢١).

وفي لغته ذكية ينبثق منها حكم دقيق يمس به جوهر الحقيقة ، وبروح ساخرة مريرة يعرب على الإنكليز أنانيتهم ، وحبهم للسيطرة ، وخبثهم ، وإثارتهم الفتن في الأسرة الإنسانية . يكتب مقالة إلى ذي اللحية البيضاء - برنارد شو - ، يقول فيها " هذا شأن الإنكليز ، إنهم يحبون السيطرة إلى حد الجوع في سبيلها ، ويضيقون (الامبراطورية) عشق روميو لجولييت .. مهما يكن الأمر ، فأنت لا ريب تدرك في قرارة نفسك أن هذه العجينة الإنكليزية هي دالما (خميرة) الشقاق في العالم والشجار بين البشر .. منها يصنع خبز الشر الذي يسمم النفوس ، فتجحد العدالة والمساواة بين الأمم ، وتوقع الفرقة والتفرقة في أسرة الإنسانية .."^(٢٢).

وهكذا ، فإن **البرج العاجي** لم يغيب الحكيم ، كما رأينا في الجزء السابق ، عن ساحة الحياة المصرية ، ولا عن ساحة الأحداث العالمية المهمة ، فهو ، بوعيه الحاد النشط ، ظل يرصد ما يجري حوله ، ويلاحقه بعين الاهتمام ، ويفكر الفلق الحريص على مستقبل الإنسان ورقبه.

الهوامش

- ١) أحمد عبدالرحيم مصطفى . نظر، توفيق الحكيم ، الجيل والطبقة والرؤيا - غالي شكري - سلسلة موجهات نقدية ، دار القارافي - بيروت ، ١٩٩٢ : ٩٠٨ .
- ٢) صلاح عبدالصبور . نظر المرجع السابق : ١٠٨ - ١٠٩ ، دون أن ينكر مصدره في حقائين .
- ٣) توفيق الحكيم - تحت المصباح الأخضر - مكتبة الآداب ومطبعها - القاهرة - ١٩٨١ - (الطبعة الأولى ١٩٤٢) : ٤٦ - ٤٨ .
- ٤) ناجي نجيب - توفيق الحكيم وأسطورة الحضارة - دار الهلال ، القاهرة - ١٩٨٧ : ٥٣ .
- ٥) لابد أنه يقصد هنا الروح الوطنية ، لأن فكرة " القومية " لم تكن عرفت ، ولم يتبع مفهومها بين الناس يومذاك .
- ٥) ج. ن. : ٦ . عن توفيق الحكيم - مسرح المجتمع - المقدمة ٣ / ٤ .
- ٦، ٧) توفيق الحكيم - سجن العصر - مكتبة الآداب ومطبعها - ١٩٨٨ ، ٢٠١ ، ٥٠ .
- ٨) غالي شكري - المرجع السابق : ١٠٤ .
- ٩) نظر ناجي نجيب - المرجع السابق : ٤٧ ، عن راحة العصر ، دون ذكر الطبعة : ١٤٦ ، ١٤٩ ، على التوالي .
- ١٠) نظر كتابها لوفلسوفيا - مجلة الأديب الصوفياني - موسكو . عدد فبراير ١٩٥٧ . عن ملحى "سلطان الحائر " - نماذج ومقتطفات لبعض ما نشر عن المسرحيات المترجمة : ٢١٨ .
- ١١) غالي شكري - ثورة المعقول - دراسة في لب توفيق الحكيم - مكتبة الأنجلو المصرية ، ١٩٦٦ : ٨١ .
- ١٢) غالي شكري - توفيق الحكيم ... الجيل والطبقة والرؤيا : ٧٧ .
- ١٣) ج. ن. : ٧٧ ، ٧٨ .
- ١٤) نظر المرجع السابق : ١٠٣ .
- ١٥) ثورة المعقول : ٨٢ - ٨٣ .
- ١٦) نظر غالي شكري - توفيق الحكيم .. الجيل والطبقة والرؤيا : ٧٦ .
- ١٧) بلبا ديويولو - مقالة : توفيق الحكيم وعمله الأدبي - نظر ملحى سلطان الحائر : ٢٣٧ - ٢٣٨ .
- ١٨) توفيق الحكيم .. الجيل والطبقة والرؤيا : ٧٩ .
- ١٩) شجرة الحكم السياسي من ١٩١٩ - ١٩٧٩ - مكتبة الآداب ومطبعها - القاهرة : ١٩٨٥ : ٤٩٤ .

- (٢٠) جمال الحكيم ، مكتبة الآداب ومطبعتها - ١٩٤ : ١١٦ .
- (٢١) حماري ومؤتمر الصلح - الهيئة المصرية العامة للكتاب - مكتبة توفيق الحكيم الشعبية - د. ت : ٦١ - ٦٢ .
- (٢٢) التفاعلية مع الإسلام والتعاقلية - مكتبة الآداب ومطبعتها - طبعة ١٩٨٣ : ١١٨ ، ينقله هو نفسه عن كتابه " فن الأوب " .
- (٢٣) م. ن. ١٣٢ - ١٣٣ .
- (٢٤) سلطان الظلام - مكتبة الآداب ومطبعتها ، ١٩٤١ : ٣٩ - ٤٠ .
- (٢٥) من البرج العاجي - مكتبة الآداب ومطبعتها - القاهرة : ١٩٨١ ، الطبعة الأولى سنة ١٩٤١ : ٢٦ .
- (٢٦) قطر ، شجرة الحكم السياسي في مصر ١٩١٩ - ١٩٧٩ : ٢٢٦ - ٢٢٨ .
- (٢٧) قطر للعقلانية ... : ٨٩ - ٩٢ .
- (٢٨) شجرة الحكم السياسي : ٢٥ - ٢٦ . من مقدمة " شجرة الحكم " ، طبعة ١٩٤٥ .
- (٢٩) من البرج العاجي : ٩٩ .
- (٣٠ ، ٣١ ، ٣٢) قطر خالي شكري ثورة المظل - دراسة في أدب توفيق الحكيم : ٨٤ ، ٨٥ ، ٨٨ على التوالي .
- (٣٣) قطر شجرة الحكم السياسي : ٢٧٣ - المقالة بعنوان " (هل ذهبت الروح ؟) ، وهي مؤرخة في ١٣ نوفمبر ١٩٤٨ .
- (٣٤) قطر صلاح منكمسر - توفيق الحكيم في شهادته الأخيرة - مركز الأهرام للدراسات والنشر (١٤١٧هـ - ١٩٩٦م) : ٤٤ .
- (*) يتحدث صلاح فضل عن نماذج الموضوع الاجتماعي والموضوع السياسي في الحياة الواقعية ، وتفاعلهما تفاعلا جدليا عضويا ، فيقول إنه إذا كانت " الصيغة التاريخية تعتبر من معالم الواقعية المميزة ، فإنه يتصل بالطابع التاريخي للواقعية صيغتها السياسية الأصلية بالمفهوم الذي كان يلصق إليه الكتلة اليسارية (كولبر) عندما قال - كل شيء سياسة - ، بمعنى أن القوى الاجتماعية في قمة تفاعلها هي التي تحدد على مستوى الأحداث معظم القرارات السياسية . ويؤكد ذلك (توماس مان) ، وهو يقول في الفنان والمجتمع " .. ولست أدري لماذا لم يقولوا مباشرة - الفنان والسياسة - مادام مفهوما أن كلمة (السياسة) تتخفى وراء كلمة (المجتمع)؟ وهي لا تلك تتخفى ، لأن الفنان لا يعتبره ناديا للمجتمع أصبح له دوره في السياسة ، أصبح فناناً سياسياً .
- نظر في ذلك : صلاح فضل - منهج الواقعية في الإبداع الأدبي - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة (١٩٧٨) : ١٧٧ - ١٧٩ . ونظر مرجعه في ذلك .

وكذلك الرؤيا الإبداعية (مجموعة مقالات أشراف على جمعها هسكل بلوك وهيرمان سسلانجر - ترجمة أسعد حليم - القاهرة : مكتبة نهضة مصر - ١٩٦٦ - سلسلة الكلف كتاب رقم ٨٥٥) : ١٣٣ .

(٣٥) تحت شمس الفكر مكتبة الأدب ومطبعها - القاهرة - د. ت. الطبعة الأولى ١٩٣٨ ، ١٤٤ ، من مساجلاته مع منصور فهمي عام ١٩٣٧ .

(٣٦) شجرة الحكم السياسي : ١٢٦ ، ١٢٥ .

(٣٧) نظر صلعاء : ١٥٩ ، ١٦١ ، ومقالة الأحزاب والشعب : ١٦٩ .

(٣٨ ، ٣٩) شجرة الحكم السياسي : ٤٤ - ٤٥ ، ٤٦ .

(٤٠) م. ن. : ٢٠٢ - ٢٠٤ ، مؤرخة في ١٧ يناير ١٩٤٥ .

(٤١) م. ن. : ٩٢ .

(٤٢) شجرة الحكم السياسي : ٧٩ .

(٤٣) م. ن. : ١٢٧ ، نظرت المطبعة بتاريخ ٢٠ أكتوبر ١٩٣٨

(٤٤) نظر م. ن. : ٤٩١ - من كتبه "تساؤلات في السياسة" .

(٤٥) م. ن. : ٢٣١ - ٢٣٢ - مارس ١٩٤١ - وهل أدرك فيما بعد إلى أي حد اسيء تطبيق الاشتراكية في كثير من دول العالم ؟

(٤٦) برنكسا أو مشكلة الحكم - ١٩٣٩ : ١٦٥

(٤٧) نظر علي شكري - توفيق الحكيم ، الجيل والطبقة والرؤيا ١٠٦٠ - ١٠٧ .

(٤٨) تحت شمس الفكر : ١٣٠ .

(٤٩) ثورة المحرّل : ١١٣ ، ١١٤ .

(٥٠) شجرة الحكم السياسي : ٢٠٥ .

(٥١) هكذا وردت في النص ، ولعلها أن تكون (ومخاربا) .

(٥٢) شجرة الحكم السياسي : ٢٢٠ - ٢٢٤ .

(٥٣) م. ن. : ٢٥٧ ، مقالة بعنوان "يا لها من خدعة" - سنة ١٩٤٧

(٥٤ ، ٥٣) حصاري ومؤتمر الصلح : ٤٤ ، ٥١ .

(٥٥) شجرة الحكم السياسي : ٢٥٩ ، ٢٦٠ .



الفراغة

حدود حق المعنى

إسماعيل نوري الربيعي

أين تكمن حدود القراءة ، وما الذي
 يمكن أن تقدمه لنا المناهج الحديثة
 في نهج الجاهز والمُعَب من القراءات
 ذات البعد الواحد، وكيف نتمكن من
 بلوغ قراءة تشخيصية تغرس فينا
 بعض الطمأنينة لتحديد عيوب الخطاب . هل ينبغي علينا أن نتحلى
 برسم خطى منهج بعينه ، كما يفعل التفكيريون حين يصدون إلى تحديد
 العلاقة بين النص والقارئ على طبيعة القراءة لا على أساس ما يقوله .
 ومن دون الولوج في دهاليز المدارس والمذاهب المتباينة ، نجد أن
 القراءة الخاصة لا تلغي القراءة النقدية القائمة على التدقيق والعملية
 على سبيل غور النماذج بشكلها الكلي استناداً إلى رصد البنى الأساسية
 في النص .

القراءة بوصفها عملية فاعلة ، تستند في أهميتها على الكشف،
 حيث تقدم مستنداً جديداً قوامه التفاعل . فالبنويون يتجهون نحو دراسة
 العلاقات الداخلية في النص من خلال العناية بتوزيع البنى القائمة فيه .
 فيما يتطلع التفكيريون نحو التنوع في المعنى الموجود في النص لا إلى
 التحديد ، على اعتبار أن " المعنى " يمثل حقاً رئيساً للقارئ إطلافاً من
 مفهوم أن القارئ منتج للنص ، أما الكاتب فإنه حين يصد إلى تقديم
 نصه تتنوع المعاني لديه ، وتقترب من حدود الوهم . ويتيح لنا فصل
 القراءة توزيع علاقات ومناطق بين النص والقارئ ، تتمثل في
 الاختلافات بين القراء أنفسهم إن كان على مستوى الخصوصية الثقافية
 أو الانتماء إلى الجماعة ، أو حتى الفروق الفردية . بالإضافة إلى عناية
 النص بالقارئ ، أو مدى الاهتمام بمنطق القراءة .

المعنى

المعنى [كلمة — قراءة — تأويل] المعنى

المعنى

فالمعنى إذن يمثل العنصر الطاعى في طبيعة العلاقة القائمة بين وحدات الإنتاج الإبداعي . لكن الاتجاه يأخذ بعده القرآني حين يتم إمعان النظر في مربع المعنى الذي ينحاز بشكل واضح إلى الفعاليات المرتبطة بالقراءة .

• مَنْ يُبَادِلُ مَنْ ؟ •

ما عساه الناقد أن يفعل **حين يكون** وجهاً لوجه إزاء النص ، هو يتملّح إذا جاز لنا التعبير بمعارفه ومذكراته ووعيه الذاتي كي يبلغ مساحة تحديد المعاني لا إنتاجها . هو يحاول جاهداً أن يندمج مع النص يتفاعل معه ، يتبنى بعض فروضه التي يقدمها ، فهو وتحت أي ظرف لا يمكنه التملّص أو حتى الابتعاد عن المحاكاة . ستكون هنا شئنا أم أبينا إزاء فعل القراءة حيث يؤسس الفكر النقدي ويرتكز ، فاللقاء يكون بين القارئ والمؤلف دون مواربة أو مداينة ، لقاء مباشر صريح واضح يقوم على مرتكز الوعي .

الحقيقة نكاد على أن القارئ ليس كمأ مهملاً ، ولا هو بالمهمّش المنحط القيمة ، إن أي عمل أدبي - إبداعي ، لابد أن يحتل فيه القارئ مكانة أثيرة وعزيرة ، إلى الحد الذي يكون فيه أحد المرتكزات التي توجه آليات وعي المبدع - المؤلف .

مشاركة القارئ ، حق لا ريب فيه ، وهو يحمل بين ثناياه

إغناء للنص وإثراء له ، فالمعلية كلها ستكون كشفاً يتم من خلالها تشخيص أعراض النص وفهم آلياته بشكل أوسع وأوضح . وبحذر لما تقدم عليه المناهج الحديثة نجد التنوع في طبيعة القراءة والتعدد في تحديد ملامح الخطاب ، فالهنيويون على سبيل المثال يجهدون النفس في سبر غور النص اعتماداً على كشف العلاقات الداخلية وتحديد البنى القائمة فيه . أما التفكيريون فإنهم يسعون جادين إلى "تنوع المعاني" ولا يكتفون كثيراً بتحديد المعاني ، وفي هذا المجال يشير "ديريدا" إلى أن المعنى هو حق شرعي للقارئ على اعتبار أن النص هو من إنتاج القارئ نفسه^(١) ، أما الكاتب فليقه يغور في لجة من الاختلافات والتهويمات . إنه يسعى إلى إنتاج علاقات ومعاني ترتبط بالمفاهيم والمضامين الذي يعرفها ويفهمها ، وتكون وسائل الاتصال مع الجمهور المتلقي ، النص الذي يكتبه ويقدمه ، إنه الواجهة التي يطلع عليها ويظهر بها على الآخرين ، واجهة تعبر عنه وتفسح عن جل الأفكار التي يعرفها .

• خيط العلاقات الرفيع •

يبرز اهتمام الدارسين في التوجه نحو توزيع العلاقات الموجودة في النص ، وفي هذا صار يبدن البعض منهم العناية بعلاقات الأطراف القائمة في العمل الأدبي ، بصورة أقدر من الانغماس في تفصيلات الشخصية . في هذا السياق يقترح "غريمانس" ثلاث وظائف يحددها : بنية العقد ، بنية الأداء ، بنية الاتصال أو الانفصال^(٢) . وهنا نجد أن البحث يقوم على العناية بتركيز التأويل لدى القارئ ، أما المعاني المباشرة في النص فلإنها مهمة مؤجلة . والواقع أن فعل القراءة يؤد

عدة مناطق يمكن أن تُرصد بين النص والقارئ ، تقوم على التنوع الثقافي والخصوصيات لكل فئة أو فرد "قارئ" ، وغاية النص بالقارئ ، ومنطق القراءة ذاته .

عمليات إنتاج النص ، ممارسة تمتد إلى المحاولة الدائبة نحو وضع اليد على علاقات من نوع ما ، لكنها قابلة للوصف ، ومن خلالها تبدأ ممارسة القراءة العامة في النص ، ليتم الاستدلال على الأشكال القائمة أو المعاني الموزعة في أرجاء النص. ولابد من الوعي هنا بأن الصيغ المنبئة ما هي إلا نتائج أو آثار لقراءة واسعة شاملة غايتها البحث عن النقال المعاني والتماثلات الشكلية ، وإذا ما كانت الصيغ قد تبرز في بعض الأحيان كمالي ، فيمكن ويتم بارد تطبيق الترتيب الزمني لها . ليكون التوجه وبكل ثقل نحو بحث الاختلافات بأية طريقة ممكنة أو وسيلة متاحة^(٣) . فالغاية تكمن في البحث عن تلك شفرات هذه الاختلافات وتوزيعاتها وارتباطاتها وانتماءاتها .

تحليل النص يضفي عليه متغيراً جديداً يتمثل في نقطة من حالة إلى أخرى . ويبدو ذلك واضحاً من خلال التحولات التي تظهر من البسيط إلى الصومي ، ويوغل في تفسير التحولات ، لاسيما في مجال تحديد عناصر العلاقات القائمة في الظاهرة ، فهو يوضح على مسيل المثال ارتباط القرار السياسي بالأمر المباشر ، أو ارتباط ظاهرة البطالة بفرص العمل وأساليب التوظيف . والتحليل لا يتخذ شكلاً واحداً ، بل يظهر في عدة مستويات وصور ، مع ضرورة الوعي بأن هذه المستويات ترتبط وبشكل أساسي بالموضوعات التي تتوجه نحوها^(٤) . فالموضوعات التي يمودها التجريد تقوم على التحليل المستند على مستوى الصياغة الصورية ، وهذا ما يبدو واضحاً في علم الرياضيات.

وهناك التحليل التاريخي الذي يقوم على اختبار المدرجات المعرفية المختلفة من معقول ولا معقول أو خطأ وصواب أو علمي ولا علمي^(٦).
 فيما يتوجه التنظير المعرفي نحو وصف الممارسات الخطابية .

تجتهد النظريات المتجهة إلى القارئ في جعل النتاج الأدبي لا يحقق وجوده حتى تتم قراءته ، فلا يمكن أن يتم بلوغ المعنى إلا عن طريق القراء الذين يبذلون جهدهم في تقديم التفسيرات المختلفة . على اعتبار أن الوظيفة الشعرية التي يقدمها النتاج الأدبي ، يرتبط بالوظيفة الماوراء لغوية المنطقة بالشفرة والتمثلة باللغة الواصفة والصادرة عنا بدون وعي في اللغة اليومية ، وعلى هذا فإننا نكون إزاء قوة المعنى على حساب قوة الفعل ، على اعتبار أن للقارئ عادة ما يقدم على بناء المعنى . وتبقى أي فعالية في البناء مرتبطة بالمعرفة السابقة ، والقدرة على الانتقاء الدقيق وهذه الفراغ الكامن في النتاج الإبداعي . وفي هذا فإن المتلقي سيكون فاعل إيجابي لبلوغ المعنى وليس مجرد مستقبل سلبي للمعاني التي أعدها المبدع^(٧) . وكل هذا لا يحدد دور المتلقي إنما يبيّنه ، إنطلاقاً من التعامل مع النص الإنشائي المستند إلى الفاعلين والتي يحددها جاكبسون بالمرسل " المبدع " والمرسل إليه " المتلقي " والرسالة التي تمثل الواسطة ، وفي سبيل بلوغ الرسالة لفاعليتها لابد من وجود سياق يستطيع المرسل والمتلقي أن يفهما ، وشفرة مشتركة وقناة تمثل أداة الاتصال^(٨).

الميلاد

* الوظيفة المرجعية *

المرسل ————— الرسالة ————— المتلقي

* الوظيفة التعبيرية * * الوظيفة الشعرية * * الوظيفة الإيهامية *

القناة

* الوظيفة الاتصالية *

الشفرة

* الوظيفة الماوراء لغوية *

لنتأمل في قصيدة **خالد المصالي** "قطيعة ١" :

١. بكت حياتي في الأواني

٢. كلما جلت ، أهربُ

٣. صدعُ حياتي قائمٌ

٤. ولغنة الكأس في يقيني

٥. في بيحي لخطاري

٦. ذاهباً

٧. وكل وقتي رياحٌ لو سفر^(٨)

الشارح: هنا سيكون إزاء نص شعري يتعامل فيه ضمير المتكلم، من خلال قراءة المقطع الأول . سيبدأ المتلقي في طرح الأسئلة ، هل حياة الشاعر يمكنها أن تبكي في الأواني فقط ، أم يمكنها أن تبكي في مكان آخر . وهذا البكاء هل جاء بعد جهد للحصول على نتيجة ، أم أنه

حدث فجأة لاعتبارات تتعلق بحياته السابقة . يمكن للمتلقي أن يتساءل هل الأواني هي جمع لأنية ، أم أنه يصد إلى نخت جمع مفردة " أن " الزمانية ، ولماذا الأواني هل يريد أن يجمع دموعه في مكان محدد من خلال إشارته إلى الأواني ، وهل بكاءه غزير إلى الحد الذي لا تجمع أنه أنية واحدة ، فصد إلى الأواني الكثيرة المتعددة في الحجم والعدد والشكل والقياس والنوع . هل انتهى بكاءه فصد إلى استخدام الفعل الماضي " بكت " ، لكن صدع حياته مازال قائما ، فهل ستصعد حياته إلى فعل آخر غير البكاء .

في المقطع الرابع سرعان ما يستبدل الشاعر " حياته " بـ " يقينه " لينتقل من فعل الهروب الذي كان يسببه بكاء حياته ، إلى بيع خاطره ، وبدلاً من " الأواني " التي عثرت عليها روحه ، سيعد إلى " الكأس " التي عثر عليها يقينه ، وعليه فإن " الهرب " الذي كان عليه كالقدر المحتوم ، استبدل بـ " الذهاب " المعرفي الذي يدلّه إلى المال الذي صار عليه " وكل وقتي رياح أو سفر " ، لكنها نتيجة لا تحيد عن المقطع الافتتاحي ، فالبكاء كمختار لفظي يساوي في الإمكانات اللغوية والمعجمية المتوفرة ، عويل وصياح ونحيب وشجن ودموع ، أما لفظة حياة فإنها تساوي : الزمن والوقت واليوم والساعة . فوفقت الشاعر الذي يعادل حياته ، لا يتجاوز الريح الذي يماثل الهباء واللاشيء والفراغ والعدم . لذا فإن القطيعة التي يعنها الشاعر ، هي على ذاته التي لم تصل ولم تحقق شيئاً .

في نظرية القراءة لا يمكن الحصول على المعنى من النص الإبداعي فقط ، بل على القارئ أن يتفاعل مع النص لإنتاج المعنى ، ولعل الوظيفة الأكثر حضوراً تتمثل في توجيه القارئ نحو ملء الفراغات الموجودة في النص على اعتبار ما يتطلبه فعل التأويل ،

والسؤال يكمن في الآتي ، من يطلق فعل التأويل هل النص هو الذي يحفز القارئ لأداء مثل هذه الوظيفة ، أم أن القارئ هو المبادر إلى تحقيق هذا العمل. لكن هذا الأمر لا يصدق على جميع النصوص إذ يشير إمبرتو إيكو^(١) إلى نوعين منها : النص المفتوح الذي يفتح شبهة القارئ على إنتاج المعنى ، والنص المغلق الذي يستدعي الاستجابة فقط وهذا ما يحدث في النصوص البوليسية على سبيل المثال .

لابد من التمييز بين القارئ والمروي له . فالثنائي يقصده المبدع بذاته ، محدداً جنسه وفننه وموقعه وعمره ، مع الأخذ بالاعتبار أن هذه المحددات قد تتطابق مع القارئ ، لكن علينا أن نميز أيضاً بين القارئ العادي الذي يبحث عن المتعة والاتفعال واللذة والقارئ المثالي المستوعب لأسلوب ومنهج وطريقة المبدع . وهناك الكثير من الملاحظات التي يمكن الإلمام بها حول معرفة المروي له ، إذ قد يصد المبدع إلى جملة من الأفعال التي تدخل في نطاق الهجوم أو التشكيك أو الحث أو حتى الاعتذار عن إيصال فكرة ما كأسلوب للتخفيف . وإذا ما كنا إزاء نص لا يحمل الإشارات الصريحة إلى المروي له . فإن الاستيعاب بها قد يصل عن طريق الإيحاء الذي تغتنى به الفكرة التي يقدمها المبدع^(٢) . ويمكن تمييز العلاقة بين المروي والمروي له عبر منظومتين " الحداث " الذي يميز فهم القارئ ، والتطابق الذي يسعى إليه المبدع .

اهتم أصحاب الاتجاه الظاهراتي " الفينومينولوجي " بالاتجاه نحو خوفهم مكامن أعمال المبدع كما تظهر لشعور القارئ ، أي محاولة الاقتراب من شعور المؤلف . وكان جاك دريدا قد أشار إلى أن المعنى يتركز في ذات المبدع ويمكن أن تعاد معانيه في مركز آخر تتمثل في ذات القارئ . ويركز الظاهراتيون على مضمون الشعور في النظرة إلى

العالم ، على اعتبار الاندماج مع موضوعات العالم الخارجي . ولا يمكن أبداً لأي إيمان أن يفكر ما لم يتخذ موقفاً ، وعلى هذا يبدأ التفكير التاريخي بمعنى الدخلى في ذات الفرد . من هنا لا يمكن النظر إلى العمل الأدبي وكأنه يحمل المعنى النهائي^(١١) ، بقدر ما يرتبط بوعي وموقف القارئ .

الهوامش

- (١) فضل ثامر ، اللغة الثقافية ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ١٩٩٤ ، ص ٦٢ .
- (٢) سعد بركات ، مغفل إلى السيميائيات السردية ، تسفيت ، موكش ١٩٩٤ ، ص ٢٠ .
- (٣) جان إيف تارييه ، النقد الأدبي في القرن العشرين ، ترجمة د. منذر عياشي. مركز الإنماء الحضاري ، حلب ١٩٩٣ ، ج ١ ص ٣٤ .
- (٤) جان إيف تارييه ، النقد الأدبي في القرن العشرين ، مركز الإنماء الحضاري ، حلب ١٩٩٤ ، ج ٢ ص ١٤٩ .
- (٥) رولان بارت ، نقد وحقيقة ، ترجمة د. منذر عياشي ، مركز الإنماء الحضاري ، حلب ١٩٩٤ ، ص ١١٩ .
- (٦) مجموعة من الكتاب ، مغفل إلى مناهج النقد الأدبي ، ترجمة د. رضوان طافا ، صقم المعرفة الكويت ١٩٩٧ ، ص ١٢٦ .
- (٧) رضا الأريض ، تحليل النثر - المنهج الإنشائي جاكسون نموذجاً ، مجلة كائنات مطبوعة ، آذار - نيسان ١٩٩٧ ، ص ٨٧ .
- (٨) خالد المعالي ، ديوان عيون فكرت بنا ، رياض الريس للكتاب ، لندن لا تاريخ ، ص ٢٥ ، وهو شاعر عربي من مواليد ١٩٥٦ مقيم في ألمانيا .
- (٩) رمان سندن ، النظرية الأدبية المعاصرة ، ترجمة سعد الفخامي ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ١٩٩٦ ، ص ١٦١ .
- (١٠) د. صالح خويدي ، النقد الأدبي الحديث ، منشورات جامعة السليح من إيرون ، قرأوة "ليبيا" ١٩٩٦ ، ص ١٢٢ .
- (١١) رمان سندن ، المصدر السابق ، ص ١٦٣ .



الترجمة الأدبية
ما مدى مشروعيتها

حميد أحمد داني

قول إن ترجمة قصيدة شعرية لا تكون في الواقع إلا تاليفاً لقصيدة أخرى^(١).

وعليه فإن مسألة مشروعية الترجمة تصبح ذات طابع إشكالي عندما نواجه النصوص الأدبية ذات العمولة التخيلية المكثفة ، بينما يقل حتماً هذا الطابع الإشكالي كلما اتجهنا نحو الخطاب التواصلّي أو العلمي .

حاول جورج مونان أن يقدم بتركيز الخطوط العريضة لمشكل مشروعية الترجمة من خلال الإجابة عن السؤال التالي : هل الترجمة ممكنة ؟ لوجود أن الجواب عن هذا السؤال يتجهان اتجاهان^(٢):

الاتجاه الأول : يميل إلى الاعتقاد بأن الترجمة هي غالباً مستحيلة ، أو أنها تكون كذلك إذا طلب منها أن تصبح كاملة .

الاتجاه الثاني : يستند إلى أن للفكر الإنساني وحدته وأن أشكال المعرفة والتفكير ذات طابع كوني ، ومن ثم فهناك إمكانية للتواصل بين اللغات وأن الترجمة ممكنة .

أمام هذين الموقفين يشار أيضاً إلى واقع الترجمة : ذلك المتعلق بالممارسة الفعلية ؛ فالمترجمون في جميع المجالات التواصلية والأدبية لا يعملون كثيراً بالنقاش النظري الدائر حول مشروعية الترجمة ، ولذلك فإن ممارستها وما يتبع ذلك من وجود وظيفة عملية لها تدعم الرأي الثاني القائل بإمكانيتها ومشروعيتها^(٣).

إن ممارسة الترجمة والقول بإمكانيتها لا يمكن اعتبارهما إجابة تامة ونهائية عن السؤال المطروح ، لأن مشاكل الترجمة في الممارسة

كثيرة ، وهذا ما يدعم - من جهة أخرى - دور الرأي المعارض الذي يتخذ طابعاً نظرياً وتقنياً وهو يولجح الاعتقاد الراسخ بأن التواصل اللغوي هو مسألة بديهية^(١).

يعتقد مونان أن أهم ملاحظة في هذا الصدد هي أن السؤال السابق لن يجد جوابه سواء مع هذا الاتجاه أو ذاك ، وواقع الخلاف حول الموضوع يبين أن كل اتجاه يدمج في تصويره بالضرورة اعتراضات الاتجاه الآخر ويناقضها ، مما يدل على أن كل نظرية هي في حاجة إلى النظرية الأخرى ، لكنهما لا تريدان معا الاعتراف بذلك صراحة. وعليه فالأصح أن يتحدث المرء عن حدود مشروعية الترجمة والعوائق التي تحول دون بلوغ نص مطابق للنص المترجم ، خصوصاً في مجالات اللغة الأكثر اتصالاً بالانفعالات والعواطف كاللغة الشعرية والتخييلية بشكل عام .

يلاحظ مونان أيضاً أن **اللسانيات** أخذت تميل - وهذا اتجاه صحيح - إلى التركيز على الحالات الخاصة ، لأن تجسيد مشاكل الترجمة الحقيقية قائم في الممارسة . وهكذا سيواجه مترجم الفصيلة الشعرية مشاكل أكبر من تلك التي سيواجهها مترجم نص علمي أو خطاب مباشر. فقد لوحظ مثلاً أن ترجمة الشعر الصيني إلى لغات غربية تحفها كثير من الصعوبات لا يوجد مثيلها عند ترجمة شعر من لغة غربية إلى أخرى ، بسبب أن الثقافة الصينية تؤسس الشعر على دفق من الترابطات الذاتية مع الفصول ، والجهات الأربع ، ومع الألوان والروائح والطعوم وعناصر الكون والنوتات الموسيقية وأجزاء الجسم والحيوانات والأعداد إلخ. فضلاً عن خصوصية التشكيل التبوغرافي وطريقة التفتي اللذين يصعب نقلهما في عملية الترجمة^(٢).

وبدل أن يتبنى المرء فكرة استحالة الترجمة أو إمكانياتها بالمعنى المطلق ، فإنه من الضروري النظر إلى هذه الإمكانية في حدود الاختلافات الحضارية وروى العالم ، ولختلاف النوات ووسائل الأداء اللغوي . وعليه

فالترجمة عملية لا تخلو من ابتكار وتفاعل ، وحوار . وسيتشعب التفاعل بين اللغات كلما ابتعدنا عن النصوص التواصلية إلى ترجمة اللغة العاطفية والتخييلية .

إن التفكير المنهجي والعلمي حول مشاكل الترجمة الحقيقية بدأ مع البحث اللساني ، فبعد أن كان يُنظرُ إلى اللغة كمخزون من الكلمات الدالة في ذاتها على الأشياء ، أصبح يُنظرُ إلى أن دلالاتها لا تتحدد إلا في علاقة بعضها ببعض فضلاً عن أن الكلمات في لغات مختلفة ليس لها نفس المظهر المفهومي^(١).

كما شكك بلومفيلد كثيراً في استقرار معنى ملفوظ لساني ما، لأنه جعله مرتبطاً بالمقام وبنوعية ردود فعل القارئ أو السامع ، علماً بأن المقام نفسه يصعب تحديده في جميع تفاصيله (ص ٢٧)، كما وصل " هاريس " إلى نفس النتيجة في **نموذج التوزيعي** . ولا تختلف نظرية بالمصنف إلا في نفيها القاطع التعرف على جوهر المحتوى (= المعنى) حتى لو اعتمدنا على السياق (ص: ٣٧) .

وبتأثير من هامبولد ، وآرائه حول امتلاك كل لغة لرؤية خاصة للعالم ، تناقضت إمكانية نقل دلالات لغة إلى نسق لغة أخرى، لأن " كل لغة هي نسق شاسع من البنات مختلف مع نسق اللغات الأخرى " (ص : ٤٧).

ويدعم مفهوم الحقل الدلالي عند جوست تريير Jost Trier وعند سوسير نفسه مفهوم رؤية العالم في تأكيد لاختلاف الأسماء ووجهات النظر بين لغة وأخرى (ص : ٧٣ - ٧٤) .

وبين مفهوم الإحياء La commutation أن كل لغة تحتوي على قيم تتجاوز البعد التواصلية أو الإخباري لترتبط بالبعد العاطفي (بدعوها بلومفيلد: قيماً إضافية ، ويسميتها " وينريش " : تأثيرات) وأنه لا سبيل إلى ترجمة هذه الإضافات من لغة إلى أخرى دون الوقوع في الانحراف عن الأصل ؟ (ص : ١٦٦) .

وتأتي صعوبة ترجمة الجوانب الإيحائية في اللغة من كونها مرتبطة ارتباطاً وثيقاً باختلاف القيم الأسلوبية في الكتابة ، كما أن الإحياء يتولد في اللغة بالعمل المقصود على تغييب السياق ، فضلاً عن علاقة الإحياء بالمرادفات أي بتعددية المعاني مما يُحدث ارتباكاً واضحاً في الاختيارات^(١). إن المناخ العاطفي الذي يحيط بالكلمات في اللغة الأدبية (الشعرية بدرجة أكبر) يصل دائماً على مقاومة الترجمة ، ويطرح بحدة مشكل حدود التواصل بين اللغات باستخدام لغات مختلفة ... (مونان ص : ١٦٨).

هذا ما جعل التحليلات الفلسفية لطبيعة اللغة تقيم تمييزاً حاسماً بين الوظيفة التواصلية والفكرية والعقلانية والمنطقية للغة ووظيفتها التعبيرية والجمالية (نفسه ص : ١٨١) .

وتبدأ إذن منطقة الضلال في اللغة عندما نكون أمام لغة عاطفية مثل الشعر ، لأن الشعر حسب تعبير بول فاليري هو "محاولة تقديم وإصالة بناء - بوسائل اللغة المُنْبَتَّة - هذه الأشياء أو هذا الشيء الذي تحاول الصيحات والدموع ، والمداعبات ، والقلبات والتهديدات أن تصبح عنه بغموض " (نفسه ص : ١٨١) .

فكيف السبيل إلى ترجمة اللغة الشعرية مع أنها حقل تنشط فيه الصور والإحياءات الاستدلالات الزخفية " Les paralogismes " ؟ (ص : ١٨٢) .

وقد قدمت لنا مناقشة يبرز لمشكل التواصل في إطار نظرية العمل اللغوي ما يمكن أن يغيد كثيراً في فهم عملية الترجمة. إذ يمكن القول " إن النص الأصلي - في الترجمة - قد يحتفظ بحضوره في النص الثاني من خلال ما سماه " أوسنان " التلغظات التقريرية " énonciation constatatives " بسبب أن هذه التلغظات تحيل إلى الواقع وتعين حقائق ليست موضع خلاف

بين الناس^(٨). غير أن الركيزة المحورية في النص الأدبي تقع على تطلعات أخرى ، وإذا كانت نظرة " أستان " مرتبطة بنظرية التواصل بحيث تعطي الأهمية الكاملة للمتكلم وتجعله مسؤولاً عن تعطيل التواصل ، في حالة ما إذا ارتكب خطأ بالابتعاد عن اتفاق Convention يكون مقبولاً من طرف القارئ ، فإن " إيزر " يتجاوز قيود نظرية التواصل فيرى أن سوء التفاهم بين المرسل والمرسل إليه يمكن أن يزول حتى مع وجود خطأ من هذا النوع ، لأن المتلقي سيعطي النص دلالات خاصة في ضوء السياق التداولي لوضعيته الخاصة . (نفسه ص: ١٠٥) .

وليس هناك ما يمنع من أن يكون مسار الترجمة مشابهاً لمسار هذا التفاعل الذي صحح به إيزر نظرية التواصل ؛ لأن نية المترجم لا تختلف من حيث المبدأ عن نية المتلقي ؛ فهما معاً يعتقدان أنهما يقدمان صورة حقيقية للنص .

ثم إن فكرة " إيزر " القائلة بأن الفراغات هي علة وجود التفاعل تعطي مشروعية كاملة للقارئ كما تعطي ضمناً مشروعية كاملة للترجمة . والفرق الأساسي بين نظرية التواصل (ومنها نظرية أفعال اللغة أو الكلام) . وجمالية التلقي هو في عدم إيلاء هذه الأخيرة أية أهمية كبرى لقصدية المؤلف أو لأي مضمون سابق للإرسالية ، فتحيين النص من قبل القارئ هو الذي يعمل على إعطاء وجود ما للنص ليس من الضروري أن يكون مطبقاً لأشكال تحييناته السابقة . ومشروعية الترجمة في هذه الحالة ليس من الضروري أن تكون مرتكزة على مدى الإخلاص للنص بل على مدى حرية التفاعل مع النص .

ولاشك أنه ستزداد هذه الحرية كلما كان حجم الفراغات في النص أكبر ، وهذه حالة الشعر بالقياس إلى الفنون الأدبية الأخرى . وسيكون النص الناتج عن التلقي في الترجمة يبرز الخصوصية . وإذا تعددت الترجمات للنص الواحد فسنحصل على نواتج متعددة للتلقي .

اعتمد إيزر أيضاً على كاسيور الذي يرى أن النص التخيلي باعترافه شكلاً رمزياً هو تمثيل للغة وتمثيل في نفس الوقت لشروط فهم نسقه الخاص . (نفسه ص : ١١٩) .

وما يطرح هنا هو قضية استراتيجية النص الشعري باعتباره تخيلاً ، لحرية التفاعل المتحدث عنها لا تنفي أبداً العنوانية في تقديم ناتج التفاعل ، فالمترجم إذا أغلق في ضبط استراتيجية النص الشعري فلن يكون تفاعله مرتكزاً على ركائز الحوار المعتمدة في النص . وتفرض الترجمة الواعية بمهمتها أن يكون هناك على الأقل استيعاب لبرنامج التمثيل المقترح من طرف النص ، وإذا لجأت الترجمة إلى تس بعض الإشارات على مستوى تأويل تلك الاستراتيجية ، فإن ذلك لن يكون إلا مؤشراً على أن ثقافة المترجم وتصوراته قد استغلت لتقدم النص في إطار ذي خصوصية متميزة ، وهذا ما يحصل عادة في حالة ترجمة الشعر . وعلى العموم فإن معك معالجة مشاكل الترجمة هو معالجة نماذج منها ، وخاصة إذا ما لجأ الباحث إلى مقارنة ترجمات متعددة لنص واحد ، وهو ما سنحاول القيام به في الجزء التطبيقي من هذا البحث :

سنأخذ كمثال لدراسة ومعالجة فعل الترجمة قصيدة لشارل بولنير عنوانها " غزلية حزينة " من ديوانه أزهار الشر ، وسنحاول أن نحدد ما الذي حصل عندما ترجمت هذه القصيدة ترجمتين مختلفتين إحداهما قام بها مصطفى القصري^(١) والأخرى خليل الخوري^(٢) ونقدم الآن النص الأصلي للقصيدة :

MADRIGAL TRISTE^(١)

I

Que m'importe que tu sois sage ?

Sois belle ! et sois triste ! les pleurs

Ajoutent un charme au visage,

Comme le fleuve au paysage ?

L'orage rajeunait les fleurs.

Je t'aime surtout quand la joie

S'enfuit de ton front terrassé ;

Auand ton cœur dans l'horreur se noie ;

Quand sur ton présent se déploie

Le nuage affreux du passé.

Je t'aime quand ton grand œil verse

Une eau chaude comme le sang ;

Quand, malgré ma main qui te berce,

Ton angoisse, trop lourde, perce

Comme un râle d'agonisant.

J'aspire volupté ---

Hymne profond, délicieux !

Tous les sanglots de la poitrine,

Et crois que ton cœur s'illumine

Des perles que versent tes yeux !

II

Je sais que ton cœur, qui regorge

De vieux amours déracinés,

Flambe encore comme une forge,

Et que tu couves sous ta gorge

Un peu de l'orgueil des damnés ;

Mais tant, ma chère, que tes rêves

N'auront pas reflété l'Enfer,

Et qu'en un cauchemar sans trêves,

Songeant de poisons et de glaives*

Eprise de poudre et de fer,

N'ouvrant à chacun qu'avec crainte,
 Déchiffrant le malheur partout,
 Te convulsant quand l'heure tinte,
 Tu n'auras pas senti l'étreinte
 De l'irrésistible Dégout,<

 Tu ne pourras, esclave reine
 Qui ne m'aimes qu'avec effroi,
 Dans l'horreur de la nuit malsaine
 Me dire l'âme de cris teins :
 " Je suis ton égale, ô mon Roi ! "

BAUDLAIRE

أما الآن فنتناول بالمقارنة النصوص الثلاثة لتوضح الاختلاف
 والفتابان بينهما ، وكذا وجوه الاتفاق ، **علما** بأن قراءتنا يمكنها أن تكون
 ترجمة ثالثة لها خصوصيتها ورؤيتها المتميزة وبالتالي تفاعلها الخاص مع
 النص الفرنسي ، ولذلك سنحاول أن نولد من هذه المناقشة نفسها صيغة
 ثالثة لترجمة القصيدة نثبتها في نضاعيف التحليل .

تحتوي القصيدة على قسمين ، كل قسم يتضمن أربعة مقاطع ،
 لذلك نبدأ بدراسة المقطع الأول مقارنين بين النصوص الثلاثة :

المقطع الأول

MADRIGAL TRISTE

بودلير :

I

Que m'importe que tu sois sage ?
 Sois belle ! et sois triste ! les pleurs

Ajoutent un charme au visage,

Comme le fleur au paysage ;

L'orage rajeunit les fleurs.

نشيد حزين^(١٢)

الفصري :

استقامتك لا تهمني ،

كوني جميلة وكوني حزينة وكفا ،

فإن الدموع تزيد في بهجة المحبا

كما يزين النهر منظر الطبيعة .

وكما تزيد العاصفة .

في بهجة الزهور !

غزلية شجية^(١٣)

الخوري :

بماذا يهمني أن تكوني عاقلة ؟

كوني جميلة ! وكوني حزينة ! فالدموع

تضيف إلى الطلعة سحراً ،

كالنهر إلى الطبيعة ؛

العاصفة تجدد شباب الزهور .

أول ما يثير الانتباه في ترجمة السطر الشعري الأول هو ترجمة

كلمة *joie* إما " بالاستقامة " أو " بالمثل ". وإذا أخذنا بمفهوم استراتيجية النص ، فإن الترجمة التي تبدو مستجيبة لها هي كلمة وديعة أو هادئة . لأن التشبيهين الواردين في المقطع كلاهما يخلان الحركة على شيء ساكن ، فالنهر يولد الحركة في الطبيعة ومن ثم يضيء عليها سحراً ، وكذلك العاصفة تجدد شباب الزهور . والوداعة والهدوء هما الحالة غير المرغوب فيها بالنسبة للشاعر بخصوص من يخاطبها . لذلك نراه يتصور أن وجهها لا يمكن أن يكون جميلاً ولن يزول هدوءه إلا بشيء متحرك كأن تبكي مثلاً:

Les pleurs, Ajoutent un charme au visage.

عندما نضبط استراتيجية النص تبقى بعد ذلك حرية كاملة للمترجم في أن يختار الإيقاع والكلمات الأكثر تمثيلاً في نظره لطبيعة النص ، وفي هذا الإطار نقترح ترجمة المقطع الأول كالتالي :

لست أباقي أن تكوني وديعة

فكوني جميلة ، وكوني حزينة

فالدموع تضيء سحراً على المنحيا

مثملاً بالنهر وجه الطبيعة يُمنحَر

ومثلما الأثرُ بالعاصف

إلى شبابها تعود

ويمكن أن نلاحظ أن القصري مثلاً يضيف كلمة " وكفى " إلى السطر الثاني وهي غير موجودة في الأصل . كما فضل ترجمة كلمة *Ajoutent* بكلمة " تزيد " ، وهي فعلاً ترجمة حرفية ومثلها كلمة تضيف عند الخوري وقد فضلنا عليهما كلمة " تضيء " لاعتقائنا بأنها في الاستعمال إيحالي للغة العربية تحمل طاقة شعرية مناسبة . كما عمدنا في قولنا : " مثملاً بالنهر وجه الطبيعة يُمنحَر " إلى الاحتفاظ بكلمة منحر كمقابل لكلمة

"Charme" مع الاحتفاظ أيضاً باستدلالها الضمني في هذا التشبيه نفسه ، بالإضافة إلى تصد تأخير الفعل لتحقيق الانزياح المطلوب في الشعر. ومن الأكيد أننا في هذا الجانب بالذات كنا نريد أن نجعل للقصيدة طابعاً خاصاً ليس من الضروري أن يكون هو نفس الطابع الإيقاعي للقصيدة الأصل ، ولكنه يهدف إلى أن يكون أكثر مقبولة في نطق الكتابة الشعرية العربية .

وإذا أردنا أن نقدم تطبيقاً على هذا التباين الثلاثي للترجمة ، يمكننا القول بأن ترجمة القصري تصور امرأة مستقيمة يدعوها الشاعر إلى الخروج عن أطوارها . بينما تصور ترجمة الخوري امرأة عاقلة يدعوها الشاعر التخلي عن تعطلها ، في حين أن المترجما يتصور أن هذه المرأة ودیعة وهائلة أكثر من اللازم ، لذلك يدعوها الشاعر إلى تكسير وداعتسها ولو بالبقاء والحزن .

المقطع الثاني

بودلير :

Je t'aime surtout quand la joie
S'enfuit de ton front terrassé
Quand ton cœur dans l'horreur se noie ;
Quand sur ton présent se déploie
Le nuage affreux du passé.

القصري :

أحبك خاصة لما يفر الفرح من جيبك

المحطم

ويغرق قلبك في الفطاعة

وينشر الماضي البغيض صحابته ،

على حاضرك

الخورى :

أحبك خاصة عندما تهرب

البهجة عن جبينك المعطر ١

عندما يفرق قلبك في الهول ١

عندما تنتشر على حاضرك

غيمة الماضي الرهبة .

الكلمة الأكثر إثارة للإختلاف في هذا المقطع هي كلمة terrassé فقد ذهب القصري بعيداً حينما وضع مقابلها كلمة " محطم " التي يصعب إفراغها من دلالتها الحقيقية والاحتفاظ فقط بدلالاتها الإيحائية . وكان الخوري أكثر رلفاً حينما ترجمها بـ " معطر " دلالة على الخضوع ، والاستسلام . ويمكن أن يكون معناها: مهزوم وإذا عدنا إلى الحالة الأولى التي كانت عليها المرأة وهي حالة الوداعة فإننا يمكن أن نتقبل كلمة مهزوم ، لأن حالة الهزيمة حاضرة في المقطع الثاني بسبب الرعب الذي غرق فيه قلبها ، وكذا الغيمة الرهبة التي انتشرت على حاضرها ، لذلك صفا هذا المقطع الثاني في الترجمة العربية كالتالي :

أحبك ، خاصة عندما يفر الحبور

عن جبينك المهزوم .

وعندما في الرعب قلبك يفرق

وعلى حاضرك ، غيمة الماضي الرهبة ،

تنتشر .

وفيما عدا الكلمة المشار إليها فالملاحظ أن المستويات الثلاث

للت ترجمة تتقارب كثيراً في الاختيارات المعجمية ، وإن كانت تختلف في إجراء التركيب ، وهو ما يؤثر حتماً على درجة مقبولية كل ترجمة على المستوى الشعري . وبإمكاننا هنا أن نلاحظ كيف أسند " القصري " فعل " ينثر " ، للماضي بينما أسند هذا الفعل " للغة " في النص الفرنسي وفي الترجمتين الآخرين ولم يلتفت القصري خاصة إلى الاختلاف بين مدلولي اللغة والسحابة فهذه الأخيرة أكثر دلالة على الغيث والتساقط وهو مدلول يبدو لنا أن استراتيجية النص ترفضه لأن المقصود هنا أن الماضي يكرر صفو الحاضر . ورغم ملاحظتنا المركزة على ترجمة القصري فإنه من حيث التركيب والقدرة التعبيرية والإبداعية يبدو النص العربي للقصيدة التي قدمه - إذا أردنا أن لا نقول ترجمة - أكثر إثارة للتجاوب التفاعلي مع النص الذي قدمه خليل الخوري ، وأن الحرفية والتراكمية الخطية هي ما يميز تفاعل الخوري مع قصيدة بودلير . وليس غريباً بعد هذا أن يكون الخوري أكثر حرصاً على " ضبط " المعجم وتضييعاً لاستراتيجية النص . وسنبين لنا ذلك عند معالجة المقاطع الباقية من القصيدة .

المقطع الثالث

بودلير :

Je t'aime quand ton grand œil verse
Une eau chaude comme le sang :
Quand, malgré ma main qui te berce
Ton angoisse, trop Poudre, Perce
Comme un râle d'agonisant.

القصري :

أحبك حينما ينثرُ جفئك
ماءً حاراً كالنجم ،

ويظهر لك الصيق

كحشرة المحتضر

رغم يدي التي تهدئك .

أيتها القطة

الخوري :

أحبك عندما تمسك عينك الواسعة

ماءً ساخناً مثل الدم ،

وعندما يصبح لك شديد الوطأة ، نالذا

مثل حشرة محتضر ،

على يدي التي تهدئك .

حاول القصري أن يبحث جوا شاعريا لنصه المقترح دون الخروج كثيرا عن البناء العام للنص الفرنسي ، إلا أن تصرفه الكبير على مستوى المعجم والصيغ الجزئية وترتيب المقاطع ، جعل النص المقترح يحتفظ بخصوصية كبيرة تجعله في موقع بعيد عن أجواء النص الأصلي .

نلاحظ ذلك في استبدال عبارة *grand oeil* بـ " جان " وهذا يدخل في ما يمكن أن يسمى أخطاء المعرفة ، لأن الجفن لا ينرف الدموع وإنما العين هي التي تفعل ذلك . وإذا كان قد اختار كلمة النجيع مقابل كلمة *saug* ، فإن ذلك يؤكد أنه دأب المحاولة للاتجاه بالنص نحو ما هو أكثر دلالة على الطابع الشعري . ومع ذلك فإن هذا المقطع يضع المترجم أيا كان شكل تفاعله ومستواه ومرونته أمام إشكال توفير المقبولية الثقافية والإبداعية بسبب الجملة الاعترافية التالية : *malgré ma main qui te berce*.

ولاشك أن الفارئ العربي سيحس بأن هذه الجملة جاءت في النصين العربيين للقصري والخوري على السواء كحشو ثقل . مع ملاحظة أن ترجمة الخوري لهذه الجملة جاءت ناقصة كالتالي : " على يدي التي تهدئك " وهو ما أفقدها معناها . ولا ندعي أننا حتى في ترجمتنا قد تقلبنا كلها على هذا المشكل ، ومع ذلك نترك الحرية للفارئ لكي يقرر ويحكم . ولا ننسى الإشارة إلى أن المقطع الثالث في ترجمة القصري يحتوي في آخره على سطر شعري هو بداية المقطع الرابع ، فما مدى مشروعية هذا الإجراء ؟ إنه دون شك يزيد النص العربي بعدا عن الأصل من حيث البناء الهيكلي . ونقدم الآن ترجمتنا الخاصة للمقطع الثالث :

أحبك حينما تسكب عينك الواسعة

ماء ساخنا كالنجيع

وحين يكون همك الفادح

وعلى رشم يدي التي تهدئك ، نالذا

مثل حشرة المحتضر .

إن حذف مقابل كلمة : *perce* في ترجمة القصري أحدث نقسا في السطر الشعري الثالث وقد عوض هذا النقص بتحويل لتشبيه عن موقعه الحقيقي ؛ فالحشرة تشبه نفاذ القلق أو الهم ، ولا تشبه مجرد ظهور القلق ، لذا حرصنا كما حرص الخوري على إثبات مقابل كلمة *perce* لأنها ذات موقع محوري في هذا المقطع ، وسقوطها هو تحويل نمطي للمقطع إلى مسار استراتيجي أخرى هي استراتيجية المترجم وليس الشاعر .

المقطع الرابع

بولير :

J'aspire, volupté
Hymne profond, délicieux !
Tous les sanglots de la poitrine,
Et crois que ton cœur s'illumine*
Des perles que versent tes yeux !

القصري :

أيها النشيد العميق الطروب
أتنفس كل شهقات صدرك
وأعتقد أن قلبك يستنير
باللآلئ التي تمطرها عينك.

الخوري :

أتنسم تنهذات صدرك كلها ،
وأؤمن أن قلبك ^(١) يستضيء
باللآلئ التي تنزلها عينك !

.....

أيها النشيد العميق ، العذب !

يظهر التباين في التفاعل مع النص هنا في هذا المقطع من خلال اقتفاء الكلمات التي يراها كل مترجم معبرة عن قطبائه الخاص فعبارة volupté divine هي " الغبطة ... " (انظر آخر المقطع الثالث في ترجمة القصري)، وهي " الشهوة ... " في ترجمة الخوري ، بينما اقترحنا في ترجمتنا كما سيتبين عبارة " اللذة ... "، ولأنك أن بوليفر وقراء عصره كانوا جميعا يفسرون هذه العبارة بما يلائم تصوراتهم الخاصة وكل تأويل هنا هو إعطاء بعد جديد للنص . ونعتقد أن الترجمتين معا هنا قد احتفظتا

بالبنية العامة الأصلية ولكنهما تصرفنا على مستوى الجزئيات في النص بمعنى لجأنا إلى التلويل ، فضلاً عن اختلاف الإيقاع بين ترجمة وأخرى وإجراء التقديم والتأخير حسب الميول الخاصة لكل مترجم . ونعتقد أن المترجمين جاتهما الصواب فيما يخص الاحتفاظهما باسم الموصول (التي)، ذلك أن تحقيق شاعرية النص العربي هنا في هذا الموضع بالذات يتطلب حذفه هنا نظراً لثقله ، فالأولى أن يقال : "يستضيء بالآلء تغرفها عينك" . أو " يستنير بالآلء تمطرها عينك" وما يلاحظ بحدّة أيضاً هو أن الاحتفاظ بالترتيب الذي وضعت فيه الكلمات في النص الفرنسي لن يحقق في الترجمة العربية الإيقاع المطلوب وهو ما جعلنا نجري الترجمة بالنسبة لهذا المقطع على الشكل التالي :

أتنشق زفارات صدرك كلها

.....

وبها ترتيلة عذبة عبيقة

وأصدق ،

أن قلبك يستضيء

بألذي تسكبه عينك من لآلء .

ولقد بدا لنا أن استعمال اسم الموصول (الذي) في ترجمتنا قد جاء مقبولاً لأننا جعلناه مقدماً على فعل يستنير .

المقطع الخامس

بوليفر :

Je sais que ton cœur, qui regorge

De vieux amours déracinés,

Flambe encore comme une forge,

Et que tu courves sous ta gorge
Un peu de l'orgueil des damnés ;

القصري :

أعلم أن كهك الحرى
أحرقها حباً قديم
فهي تشتعل كهيت الحداد ،
وأنت تحتضنين في صدرك
شيئاً من كبرياء المنبوين .

الخوري :

أعرف أن قلبك الذي يزجم
بغراميات قديمة مجتثة الجنور ،
ما ينفك يتأجج مثل كور
وأنت تحتضنين تحت نورك ،
بعضاً من كبرياء الملعونين ؛

هذا المقطع يضع أمام المترجم مشاكل كثيرة بعضها متعلق بالمعجم والبعض الآخر بالصياغة وبالتشبيه الموجود في السطر الشعري الثالث في النص الأصلي . وكعادته لجأ القصري إلى التصرف بحرية وإن كان قد اختار للتشبيه صياغة بعيدة عن المألوف في الشعر العربي ، حين وضع عبارة بيت الحداد كمقابل لكلمة une forge (= الكور)، مع أنه لجأ إلى السليقة العربية حين استبدل عبارة " القلب الطالع " (ton cœur qui.....) بعبارة " كهك الحرى " . وتصرف كثيراً بالتأويل في عبارة (tu courves sous ta gorge) حينما ترجمها بعبارة : " وأنت تحتضنين في صدرك " .

ولا ننسى أنه أفنى تملأنا من حسابه كلمة " déraciés " التي وصف بها الحب في المطر الشعري الثنائي من قبل بولدير .

ونلاحظ بالنسبة لترجمة الخوري أنه حرص على أن ينقل كلمة Les amours بصيغة الجمع ولكنه لم يجد في العربية ما يسمفه إلا كلمة " غراميات "، وهي كلمة تلطف عنف القصيدة الأصل ، لأنها تحمل شحنة الطابع اللاهي ، والإطار العام لقصيدة بولدير هو إطار مأساوي ولا علاقة له باللهو . ومع أن كلمة كور : هي المقابل المعجمي لكلمة forge، إلا أن استعمالها من طرف الخوري أفقد البيت الشعري بصيغته العربية جماليته الموسيقية ولذلك اقترحنا في ترجمتنا اللاحقة كلمة مصهر ، وهي تحمل نفس الدلالة وتحقق في تصورنا على الأقل بعض الإيقاع المطلوب .

وقدم الخوري أيضا قراءة تأويلية لعبارة sous la gorge (تحت حلقك) والقراءة التأويلية لهذه العبارة تكاد تكون ضرورية بسبب عدم مقبولية الصيغة الحرفية في اللغة العربية . ومادم التأويل هو الاختيار الوحيد فإتينا نفضل تأويلا أبعد من ذلك يوفر على الأتيل دلالة واضحة ، ويتحرر من نطاق التحديد المكاني الذي ألزم به المترجمان نفسيهما وهما يبحثان عما يمكن أن يقابل عبارة " تحت حلقك " من عبارات ملطفة تقتصر على النحر أو تشمل مجموع الصدر ، لذلك أوردنا في ترجمتنا العبارة التالية : " وإك ما زلت تحتفظين ببعض غصة كبرياء المعذبين " ملامت الغصة عادة تستشعر مرارتها في الحلق أو هكذا دأب الإنسان على تصورها.

ويتبين من هذا المقطع بالخصوص مدى تباين مستويات التأويل في الترجمات المختلفة حتى أنه يبدو أن النص الأصلي سيجد عشرات النصوص التأويلية له من خلال ترجمات عديدة يقوم بها أشخاص متعددون، وأن المسألة ستبقى في نطاق التحاور مع النص الأصلي ، ولن تنفصل مجموع الترجمات تمام الانفصال عن هذا النص ولكنها ستبقى

جميعاً تدور في فلكه تقترب منه حيناً وتبتعد حيناً آخر . والمقارنة بين هذه الترجمات هي تحريك لحوار آخر يضاف إلى حوارها جميعاً مع المركز . وفي هذا السياق نسوق ترجمتنا الخاصة للمقطع الخامس :

أعلم أن قلبك الطافح

بحب مجتث قديم

ما زال متقدماً كمصهر

وأنت ما زلت تحتفظين

ببعض غصة كبرياء المعطين .

المقطع السادس

بوللير :

Mais tant, ma chère, que tes rêves

N'auront pas reflété l'enfer,

Et qu'en cauchemar sans trêves,

Sougeant de poisons et de glaives*

Eprise de poudre et de fer,

القصري :

ولكن ،

مادامت أحلامك ، يا حبيبتي ،

لم تعكس صورة جهنم ،

ومادامت لم تشعري

بقبضة الضجر

الذي لا يقهر

تحت كابوس لا يني

وأنت تحمّلين بالمبر والمكر

وبالنار والحديد ،

الخوري :

لكن مادامت أحلامك ، يا عزيزتي ،

لم تعكس الجحيم ،

وفي كابوس لا هودات فيه ،

متفكرة في السموم والسيوف ،

مفتونة بالبارود وبالحديد ،

أول ملاحظة بخصوص ترجمة القصري هي أنه لجأ إلى نمج المقاطع الثلاثة الأخيرة مع بعضها البعض ولذلك أنفي التباين الموجود بينها في النص الأصلي ، بل إنه تصرف كثيرا في ترتيب الأسطر الشعرية وهو ما نلاحظه في المقطع السادس ، حيث نقل سطرين من المقطع السابع وجعلهما وسط المقطع السادس ، ولذلك تأثير كبير في منح خصوصية أكبر للنص الشعري المعرب . على أن الإشكال الأكبر بخصوص المقطعين السادس والسابع (لارتباطهما العضوي مما دفع القصري إلى لجمهما إلى جانب المقطع الأخير) كامن في مدى استمرارية فعل النفي " شبه الشرطي " الموجود في عبارة (N'auront pas réfléti...) واتسحاب هذا النفي على باقي الأسطر إلى حدود السطر الثالث من المقطع السابع . والواقع أن هذه المسألة هي أيضا متصلة باستراتيجية النص ولعل القصري كان أكثر انتباها إلى استمرارية هذا النفي الشرطي في مجموع تلك الأسطر ، لذلك حرص

على الاحتفاظ به في الترجمة العربية ، في حين لم يؤكد اقتراح الخوري - بحكم ارتباطه أكثر بالترجمة الخطية الحرفية - حصول إبراز ما لهذه الاستمرارية ، ولذلك جاء معنى القصيدة وكان به خللاً منطقياً ما ، فوضع تلك الأسطر أو بعضها في صيغة الإثبات مما أحدث تناقضاً في الدلالة العامة للقصيدة، المبنية من قبل بوللير منذ السطر الأول من القصيدة ، حيث يرفض الشاعر أن تكون المرأة التي يخاطبها وديعة ويدعوها أن تكون حزينه دامعة وبعد ذلك يلاحظ أنها أحياناً تكون كذلك فيحبها أكثر ، كما يعلم أن قلبها طافح بالخيبة في الحب وأن صدرها متقد كمصهر ، ولكنه يريدنا أن نعرف أنفس درجات العذاب : الجحيم ، الكابوس - الفزع - التعاسة إذك يحق لها أن تقول له " أنا نذك يا مليكي " . هذا هو المسار الذي تتخذه دلالة القصيدة ، لذلك عندما لا يجري المترجم ذلك النفسي ، فكأنه يلغي الشرط الذي وضعه الشاعر ، وبالتالي يفرغ القصيدة بكاملها من محتواها وتصبح غير ذات معنى . ولا نتحدث هنا إلا عن البنية الدلالية العامة للقصيدة الذي ينفي الاحتفاظ به في الترجمة أما التفاصيل الجزئية فتبقى فيها حرية كبيرة للمترجم لأنه يضطر إلى ملء الفراغات التي تحدثها بعض الكلمات لانتباسها ولكونها تحيلنا إلى كثير من المترادفات المولدة لعلاقات استبدالية . وبغض النظر عن هذا الجانب الإيحائي ، فقد حرصنا مثلاً على العمل القصري على الاحتفاظ بالنفي الإشرافي في المقطع السادس ووضعنا الصيغة المعربة التالية :

ولكن يا عزيزتي

مادامت أحلامك لم تعكس الجحيم

وأنت تحت وطأة كابوس لا يهادن

لا تفكرين في السموم والسيوف

مأخوذة بالتلر والحديد .

المقطع السابع

بودلير :

N'ouvrant à chacun qu'avec crainte,
 Déchiffrant le malheur partout,
 Te convulsant quand l'heure tinte,
 Tu n'auras pas senti l'étreinte
 De l'irrésistible Dégout,

القصري :

ولا تفتحين لأحد من البشر

إلا على هذر ،

ولا ترتجفين عندما تدق الساعة .

الشوري :

لا تفتحين لأحد ، إلا وقت خالفة ،

منهكة بالشقاء في كل مكان ،

مرتعدة عند زنين الساعة ،

لم تمتشعري عناق

الغرف الذي لا يقاوم ،

من الطبيعي أن يلتقي هذا المقطع عند القصري ناقصا مادام قد أخذ منه سطرين عمل على مجعها في الأسطر المقابلة للمقطع السابق . ولا بد أن نشير هنا إلى أن العمل الذي قام به القصري أدخل تغييرا جذريا حتى على التركيب التحوي للقصدية الأصلية ، فالجملة المنقولة إلى المقطع السابق :

Tu n'auras pas senti l'étroitesse de l'irrésistible Dégout.

هي في الواقع جملة متأزرة مع الجملة التابعة لها فهي المقطع الثامن لتوضيح استحالة أن تشعر المرأة بالغرف المستبد ، أو أن تكون قادرة على مخاطبة الشاعر بقولها "أنا نذك يا مليكي" ، وذلك مصادمت لأعلامها لم تعكس الجحيم وأنها لا تفكر في السموم والسيوف إلى آخر ما وضعه الشاعر في الجمل المنفية المتعاطفة التي أشرنا إليها سابقاً .

إن العلاقة بين هذه الجمل والجملتين السابقتين شبيهة بالعلاقة بين الشرط وجواب الشرط . ولتوضيح ما حصل من تغيير جنري فهي ترجمة القصري وفي ترجمة الخوري أيضاً كما سيتبين نمط المثال ونحوه إلى بنية شرطية حقيقية في النص العربي :

الشرط: { أ - إن لم تعكس أعلامك الجحيم ... إلخ .

جواب الشرط: { ب - فلن يكون في وسعك أن تشعري بقبضة الغرف .

ج - ولن يكون في وسعك أن تخاطبيني: "أنا نذك يا مليكي".

هذا شبيه بالوضع الطبيعي في النص الأصلي أما ما حصل في الترجمتين السابقتين فممكن توضيحه كالآتي :

الشرط: { أ - إن لم تعكس أعلامك الجحيم ...

ب - ولم تشعري بقبضة الغرف .

جواب الشرط : { ج - فلن يكون في وسعك أن تخاطبيني : "أنا نذك يا مليكي" .

فنقل جزء من جواب الشرط إلى الشرط هو تغيير كامل في استراتيجية المقطع بل القصيدة ككل ، لأن ذلك لابد أن يكون له انعكاس على باقي المقاطع الأخرى .

وإذا رجعنا إلى ترجمة الخوري نجده بالفعل قد حول الجملة (ب)

من معنى الاستقبال المقرون بـ " لن " إلى معنى الواقع الحاصل باستخدام
 لم : " لم تستشعري عنق القرف الذي لا يقاوم " . ولا نعالج هنا إلا ذلك
 المستوى الذي لا يجب أن يكون موضع خلاف عندما نتحدث عن إشكالية
 الترجمة وإمكانياتها ، وهو مستوى البنية الهيكلية والنحوية والمنطقية
 للقصيدة ، لأننا لا نتحدث هنا عن مجال الإيحاء أو الفراغات التي هي
 موضوع اختلاف وتأويل وتفاعل . وعليه فالمقصود هنا هو أخطاء الترجمة
 وليس اختلاف التصورات .

هناك فارق بين الخطأ في الترجمة الأدبية وبين التصور الخاص .
 فحينما نقول مثلا :

يشكو أحمد إلى السماء بلواه⁽¹⁾

فلا بد أن نميز بين مصدر **الشكوى** أي أحمد واتجاه الشكوى أي
 السماء . وإذا حدث أن كانت الترجمة الإنجليزية مثلا لهذه العبارة كالآتي :
 - Of its calamity, heavens complains to Ahmed.

فلا بد أن نستنتج أن المترجم لم يدرك استراتيجية الجملة ولكن
 إذا ترجمت الجملة العربية هكذا :
 - Of his calamity, Ahmed complains to heavens
 أو هكذا :

- Of his calamity, Ahmed complains to God.

فسيكون مترجما الجملة العربية قد أدركا معا بنيتها الأساسية ولكن
 كل واحد منهما قدم من خلال ترجمته تصوره الخاص .

بقي أن نشير إلى أن ترجمة القصيدة قد أسقطت سطرا كاملا من
 المقطع السابع له أهميته البالغة ، وهو قول بودلير :

Déchiffrant le malheur partout.

بينما قدم الخوري ترجمته على الشكل التالي : " منهكة بالشفاء في

كل مكان " وهي أيضاً ترجمة تدخل في نطاق الخطأ ، ولا علاقة لها بتقديم التصور الخاص : بسبب أنها تترجم كلمة : Déchiffrant بـ "منهكة " ثم هناك إضافة غير مبررة للباء في كلمة شفاء ، لا وجود لها في الأصل ، وبالتالي نحصل على صيغة ليس لها أية علاقة مع النص الأصلي .

لم يكن في نيّتنا أن نعالج أخطاء الترجمة ولكن مادام نتبعنا للنص في ترجمتين مختلفتين أوقفنا على بعضها ، فقد كان ذلك مناسبة لإبراز الفرق بين تقديم نصوص تعكس فهماً خاصاً للنص وبين الوقوع في مزالق نهم التلغظات التقريرية والبنية النحوية والمنطقية . وعسى أن نكون قد تغادينا ذلك في ترجمة المقطع السابق وفق الصياغة التالية:

ولا تُشرِّعين بآبِك لأَيِّ كان

إلا وأنت على أَرْع

ولا تَقْرَئون التعلّامة في كل مكان ،

راعشة وقما ترن الساعة

فلن يكون في وسطك أن تشعري

بقبضة الغرف الصير

المقطع الثامن والأخير

بوللير :

Tu ne pourras, esclave reine

Qui ne m'aimes qu'avec effroi

Dans l'horreur de la nuit malsaine

Me dire, l'âme de cris pleine :

" Je suis ton égale, ô mon Roi "

للقصري :

فلن تستطيعي أيتها الأمة الملكة
التي لا تحبني إلا في خوف مميت
أن تخاطبيني في فطاعة الليل القدر
ونفسك ملينة بالصيحات ،
قائلة :

" أنا أساويك ، يا ملكي " !

الخوري :

فلن تستطيعي ، أيتها الأمة الملكية
التي لا تهواني إلا على رهبة ،
أن تقول لي ، وروحك مملوءة بالصراخ ،
في هول الليل الدلس :
" إني مساوية لك يا ملكي ! "

لا تطرح ترجمة هذا المقطع مشكلا متعلقا بإدراك البنية
النحوية، فجميع المكونات لها مقابلاتها كما أنها تتخذ نفس الوضع ماعدا
السطر الثالث الذي تم تغيير وضعه في الترجمتين ، غير أن هذا التغيير
ليس له تأثير بالغ على طبيعة البنية الأصل . والواقع أن الترجمة هنا تقدم،
على العكس من ذلك ، دلائل كافية على اختلاف التصورات وتأثير ثقالة
المترجم في عملية التفاعل مع النص الأصلي . ويكفي أن نقارن بين
ترجمتي هاتين الجاريتين عند كل من القصري والخوري .

الصيغة الأولى :

بولير ◀ Dans l'horreur de la nuit malsaine

القصري — « في فطاعة الليل القدر

الخوري — « في هول الليل الدنس .

علما بأننا اقترحنا صيغة أخرى مختلفة وهي :

في رعب الليل الموبوء

العبارة الثانية :

بوللير — « Me dire, l'âme de cris pleine

القصري — « أن تخاطبيني ... ونفسك مليئة بالصيحات

الخوري — « أن تقولي لي ، وروحك مملوءة بالصراخ .

وقد اقترحنا أيضا صيغة أخرى مختلفة :

أن تخاطبيني طالحة الروح بالصراخ .

وقد وجدنا أن ترجمة كلمة *pleine* بـ "أشويك" أو "مساوية لك"

لا تحقق أي ملمح شعري في العبارة العربية لذلك اقترحنا كلمة "تدك" وعليه جاء المقطع الأخير في ترجمتنا الخاصة على الصورة التالية :

ولن يكون في وسعك يا أمة مليكة

ويا من لا تعبني إلا على رهبة

في رعب الليل الموبوء

أن تخاطبيني : طالحة الروح بالصراخ

: "أنا تدك يا مليكي"

ولا نعتقد مع ذلك أن هذه الترجمة المقترحة خلال الدراسة

المقارنة هي الشكل الأمثل للتفاعلي مع النص ، لأنه كلما كانت شاعرية

المترجم متحفرة كلما كان التفاعل مع النص الأصلي أكثر إشعاعا ، ولأنك أن ترجمة نص شعري غني مثل قصيدة بوللير سيكون بمثابة قراءة جديدة لكنها لا ينبغي في جميع الأحوال أن تحد من إشعاع النص الأصلي بل أن تقوي هذا الإشعاع وتغذيه بنماء جديدة إذا أمكن ذلك .

وندعو القارئ في نهاية هذه الدراسة إلى عقد مقارنة بين ترجمات ثلاث لقصيدة واحدة ، من بينها ترجمتنا الخاصة وقد أثبتنا في الأخير :

١ - ترجمة القصري :

نشيد حزين

استقامتك لا تهمني ،

كوني جميلة وكوني حزينة وكفا ،

فإن الدموع تزيد في بهجة المحبا

كما يزين النهر منظر الطبيعة .

وكما تزيد العاصفة .

في بهجة الزهور .

أحبك خاصة لما يفر الفرح من جبينك

المحطم

ويغرق قلبك في الغطاعة

وينشر الماضي البغيض سحابته ،

على حاضرِكَ .

أحبك حينما يذرف جفك

ماء حاراً كالنجيع

ويظهر قلبك الصيق

كحشرة المحتضر

رغم يدي التي تهددك .

أيتها الضحلة

أبها التشديد الصيق الطروب

أنتفس كل شهقات صدرك

وأعتقد أن قلبك يستنير

بالآلاء التي تمطرها عينك .

أعلم أن كهك الحري

أحرقها حب قديم

فهي تشتعل كبيت الحديد ،

وأنت تحتضنين في صدرك .

شياً من كبرياء المنبوذين .

ولكن ،

مادامت أعلامك - يا حبيبتي -

لم تعكس صورة جهنم ،

ومادامت لم تشعري .

بقبضة الضجر

الذي لا يقهر

تحت كابوس لا ينسى

وأنت تعلمين بالمكر والفكر

وبالنار والحديد ،

ولا تفتحين لأحد من البشر

إلا على حذر ،

وترتجفين عندما تنق الساعة ،

فلن تستطيعي أيتها الأمة الملكة

التي لا تحبني إلا في خوف معيت

أن تخاطبيني في فطاعة الليل القدر .

ونفسك مليئة بالصيحات ،

قللة :

" أنا أسأوك ، يا مليكي " ١

٢ - ترجمة الخوري :

غزلية شجية

- I -

بماذا يهمني أن تكوني علفة ؟

كون جميلة ! وكوني حزينة ! فالدموع

تضيف إلى الطلعة سحراً ،

كالنهر إلى الطبيعة !

العاصفة تجدد شباب الزهور

أحبك خاصة عندما تهرب

البهجة عن جبينك المطر !

عندما يفرق قلبك في الهول !

عندما تنتشر على حاضرك

غمة الماضي الزهية .

أحبك عندما تسكب عينك الواسعة

ماء ساخن مثل الدم !

وعندما يصبح قلبك ، شديد الوطأة ، نالذاً

مثل حشرة محتضر ،

على يدي التي تهدهدك ،

أنتسم تنهدات صدرك كلها ،

وأؤمن أن قلبك يستضيء

بثلاثيئة التي تذرّفها عينك !

.....

أبها التمشيد العميق ، العذب !

- II -

أعرف أن قلبك الذي يزحم
 بغراميات قديمة مجتثة الجنور ،
 مايفك يتأجج مثل كور
 وأنت تحتضنين تحت نحره ،
 بعضاً من كبرياء الملعونين ؛
 لكن مادامت لعلامك ، يا عزيزتي ،
 لم تعكس الجحيم ،
 وفي كابوس لا هوائت فيه ،
 متفكرة في السموم والسيوف ،
 مفتونة بالبارود والحديد ،
 ولا تفحصين لأحد ، إلا وأنت خائفة ،
 منهكة بالشقاء في كل مكان ،
 مرتعشة عند رنين الساعة ،
 لم تستشعري خلق
 القرف الذي لا يقنوم ،
 فإن تستطيعي ، أيتها الأمة المليكة
 التي لا تهواني إلا على رهبة ،
 أن تقول لي ، وروحك مملوءة بالصراخ ،

في هول الليل النفس ،

"إني مساوية لك يا ملكي !"

٣ - الترجمة المقترحة من قبلنا في هذه الدراسة :

غزلية حزينة

- ١ -

لست أهلي أن تكوني ودعة ،

فكوني جميلة ، وكوني حزينة ،

فالدموع تضيئ سحراً على المحيا

مثلما بالنهر وجه الطبيعة يسحر

ومثلما الأثر المر بالماصفة ،

إلى شباها تعود .

أحبك خاصة عندما يغرق الحبور ،

عن جبينك المهزوم .

وعندما في الرعب قلبك يفرق

وعلى حاضر ، غيمة الماضي الرهيبة ،

تنتشر .

أحبك حينما تسكب عينك الواسعة

ماء سلخنا كالنجيع
 وحين يكون همك الفادح
 على رغم يدي التي تهدهك ، نالفا ،
 مثل حشرة المحتضر
 لتنفس زفرات صدري كلها ،

.....

ويا ترتيلة عذبة صوفية
 وأصدق ،

أن قلبك يستضيء

بالذي تسكنه عنك من لآلئ

- ٢ -

أعلم أن قلبك الطافح
 بحب مجتث قديم
 مازال متقددا كمصهر
 وأنت مازلت تحتفظين
 ببعض غصة كبرياء المعذنين

ولكن يا عزيزتي

ملاامت أحلامك لم تعكس الجحيم

وأنت تحت وطأة كابوس لا يهائن

لا تفكرين في السموم والسيوف
 مأخوذة بالنار والحديد
 وأنت لا تشرعين بل لك لأي كان
 إلا وأنت على فزع
 ولا تفكرين التعاسة في كل مكان
 راضية وقتما ترن الساعة ،
 فلن يكون في وسعك أن تشعري ،
 بلقيضة الغراف الصير .
 ولن يكون في وسعك يا أمة مليكة
 ويا من لا تحبني إلا على رهبة
 في رعب الليل الموبوء
 أن تخاطبيني ، طافحة الروح بالصراخ :
 " أيا نيك يا مليكي " .

الهوامش

١) محمد بدوي : علم الترجمة بين النظرية والتطبيق - دار المعارف للطباعة والنشر - مؤسسة - تونس ١٩٩٢ - ص : ١٥ .

2) George Mounin : Les problèmes théoriques de la traduction, Gallimard. 1976, 271.

3) Ibid P : 272

4) Ibid P : 274 .

5) Ibid p : 275 .

٦) نحل هنا دائما إلى كتاب جورج مونان : 23. p : problèmes théoriques de la traduction.

ونظرا لتعدد الإشارات فيما سياتي سنكتفي بوضع رقم الصفحة في المتن فيما يلي من الإشارات.

7) J.R LADMIRAL : Traduire, théorèmes pour la traduction, petite Bibliothèque, payot, 1979 Pals. P : 118 - 120.

8) Wolfgang Iser : L'acte de lecture théorie de l'effet esthétique. P. Mardaga éditeur. Bruxelles. 1985. P 104.

٩) بولغير : زهور الأكم وفلسفة أخرى . ترجمة مصطفى المصري . دار التوسيع للنشر . ١٩٨٩ .

١٠) شارل بولغير : أزهار الشر ، الترجمة الكاملة - خليل حوري - آفاق عربية . بغداد . ١٩٨٩ .

11) Baudelaire : Les fleurs du Mal. Livre de poche 1970

١٢) بولغير : زهور الأكم وفلسفة أخرى . ترجمة مصطفى المصري . دار التوسيع للنشر . ١٩٨٩ .

١٣) شارل بولغير : أزهار الشر الترجمة الكاملة - خليل حوري - آفاق عربية . بغداد . ١٩٨٩ .

١٤) كان هذا المثال موضوع نقاش مفصّل ترجمته ودلالاته مع زميلتنا الأستاذة د. الجليلي القلبية لشكره على توضيحه .



دور الفاعل ، في تشكيل

النظرية الأدبية

رؤية تاريخية نقدية لنظرية النظم

عبد الحميد شحبة

مقدمة المترجم :

كاتبة هذه الدراسة هي جين ب .
 تومكينز Jane P. Tompkins أستاذة
 الألب الأمريكي والنظرية الأدبية في
 جامعة تمبل Temple بالولايات
 المتحدة . وقد نشرتها ضمن كتاب
 أشرفت على تحريره ، ويضم مقالات لكبار النقاد الذين أسهموا في تحديد
 معالم نظرية التلقي Reception Theory أو النقد المبني على استجابة
 القارئ Reader-response Criticism وهو بعنوان : *Reader-Response Criticism From Formalism to Post-Structuralism* (Johns Hopkins University Press, Baltimor, 1980). **والعنوان** الأصلي لهذه الدراسة هو :
 (The Reader in History : The Changing Shape of Literary Response)
 وهي دراسة شبه مسئلة عن موضوعات الكتاب تضع تصوراً
 متكاملأ عن تاريخ نظرية التلقي ، ودور القارئ في تشكيل النظرية
 الأدبية عبر عصور التاريخ النقدي منذ اليونان حتى العصر الحديث .
 واقتضت طبيعة الدراسة أن نضيف بعض التعليقات الموضحة لما جاء
 بها من إشارات قد يجد القارئ العربي بعض الصعوبة في فهمها ،
 وميزناها في صفحة الهوامش بعلامة (*). هذا فضلاً عن الحواشي
 والهوامش التي أنهتتها المؤلفه ، والتي تم فيها الترتيب الرقمي
 المؤلف.

المترجم

• • •

من الواضح أن منظري النقد المبني على استجابة القارئ -

على الرغم من اختلافهم في كثير من الموضوعات - يجمعون على أمر واحد ألا وهو معارضتهم لأن يكون معنى النص الأدبي كامناً فيه ومقصوراً عليه وحده لا يتعداه . وهذا الاعتراض الذي يتراوح بين تحفظات ضيقة أبدوها على استقلالية النص وهجوم كاسح شنوه على فكرة الموضوعية ذاتها^(١) - يشكل حملة منظمة على أساس هام من أسس حركة النقد الجديد وهو " كون القصيدة وحدها غاية الحكم النقدي"^(٢). وفي أدبيات النقد المبني على استجابة القارئ أحياناً ما ترعّم هذه الحملة لنفسها مكانة الثورة النقدية ، فتعلن أن الشكلانية Formalism ماتت على يديها ، وأن ضروب استجابة القراء هي الغاية الحقة التي ترمي إليها الدراسة الأدبية . وباختصار ينظر النقاد المعنيون باستجابة القارئ إلى اتجاههم هذا على أنه نقطة تحول أساسية عن مبادئ النقد الجديد . بيد أننا إذا أنصنا النظر فيما قدمه هؤلاء النقاد سواء من ناحية النظرية أو على مستوى التطبيق ، سوف نجد أنهم لم يحدثوا ثورة في النظرية الأدبية بقدر ما طوروا مبادئ النقد الشكلاني وظفّفوها في اتجاه جديد .

ويمكن وجه الشبه الأساسي بين حركة النقد الجديد وحركة النقد المبني على استجابة القارئ في أشد النقاط خلافاً بينهما على ما يبدو ، ونقصد بذلك رؤية كل منهما للمعنى : يُطلب في النص أم يكتسب عند القارئ ؟ والبحث عن المعنى ليس بالأمر الخطير إلا إذا جعلنا تحديد المعنى هو هدف العملية النقدية ، وهو هدف ينشده كل من النقد الجديد والنقد المبني على استجابة القارئ . وهكذا نجد أن الهدف الذي يوحد هذين الاتجاهين المتعارضين هو ذاته نقطة الخلاف التي تفصلهما عن تاريخ طويل من الفكر النقدي لم يجعل المعنى غايته القصوى ولا اهتمامه الأول . ولكن اختلاف الرؤية الذي يفصل النظرية الأدبية الحديثة

عن سائر التيارات النقدية السالفة لم يكن ظاهراً ، لأن النقاد قديماً وحديثاً استخدموا المصطلحات نفسها في مجالات نقدية ليست على درجة واحدة من التشابه والتطابق .

وعلى سبيل المثال يبدو النقد المعاصر المبني على استجابة القارئ - من الوهلة الأولى - وثيق الصلة بالنظريات الأدبية الكلاسيكية . ذلك لأن نقد الأدب الكلاسيكيين انشغلوا انشغالاً كبيراً باستجابة الجمهور : فأرسطو وهوراس ولونجينوس جميعاً تناولوا الأدب من زاوية أثره على جمهور المشاهدين أولاً . بيد أننا لو أنصنا النظر فيما كان يقصده هؤلاء باستجابة الجمهور ، فسوف نكتشف أنه غير ما يذهب إليه النقاد المحدثون من أمثال فولفجاتج أيزر W. Iser وميتالي فيش S. Fish ، وميشيل ريفاتير M. Riffaterre ومعاصروهم . والحق أن النقد " التأثيري " affective الذي يمارسه النقاد في الصف الثاني من القرن العشرين - رغم التشابه الظاهر - لا يدين بشيء للتراث البلاغي القديم ، بل يدين بكل شيء إلى المذاهب الشكلانية التي يدعي الثورة عليها .

العصر الكلاسيكي

ونستطيع أن نختبر صدق هذه الملاحظة بالرجوع إلى فقرة من رسالة لونجينوس في السمو On the Sublime^(١) نتناول بوضوح أثر فقرة من هيرودوت على السامع :

فيقول هيرودوت : " من مدينة إليفانتين ستبحر صعداً ، حيث تصل إلى منبسط من الأرض ، وحين تعبرها سوف تجد سفينة أخرى تبحر بها مدة يومين ، حيث تصل إلى مدينة

كبرى تسمى ميرو". هلا رأيت يا صديقي كيف طوف بك في
الخيال عبر هذه المنطقة، وجعلك ترى ما تسمع؟ فأستأيب
الخطاب الشخصية تضع السامع في مصعة الحدث. وهذا هو
بالضبط ما يحدث حين نتكلم لا إلى جماعة أو فئة، بل إلى
فرد واحد.

فيقول تيديادس: ولكنك لا تعرف ما يصارع البطل من أجله.

- إنك تجعل السامع أكثر انفعالا واتجذا، ومشاركا فعلا، لو
وقع عليه كلامك موقع التأثير^(٣).

وعلى الرغم من أننا قد نجد إشارة لونجينيوس إلى السامع
"المشارك الفعال" في بعض مقالات فونفانج أيزر، فإن ناقدنا معاصرا
متأثرا بأيزر أو فيش لن يتناول تلك الفقرة من منظور لونجينيوس.
فالناقد المعاصر يبدأ رؤيته بأن يحلل لغة الفقرة المذكورة تحليلا مفصلا،
ثم يبين كيف خاض القارئ خلالها سلسلة من الخبرات والتجارب
العاطفية والعقلية. إن ما تثيره الفقرة من خبرات معرفية في نفس
القارئ يحدد المبدأ أو المنطلق الذي قام عليه العمل المذكور وهو:
مفهوم هيروودوت للمكان والزمان، أو طبيعة المؤرخ الملازمة من حيث
ترتيب المادة التاريخية المدركة بالحواس. أي أن الناقد المعاصر
باختصار يصف تجربة القارئ بطريقة توصله إلى منطلق لتفسير
العمل. ولكن لونجينيوس يستشهد بالفقرة لسبب مختلف تماما، يطمح
من وراءه أن يبين أن الخطاب المباشر يجذب القارئ فعلا إلى مصعة
الحدث. ولم يكن مهتما أصلا بمعنى الفقرة، بل تشك في أنه كان
سيعرف "المعنى" باعتباره موضوعا نقديا. ذلك لأن القارئ إذا صار
جزءا من الحدث، ووقع في شرك اللغة، فلن تكون ثمة حاجة إلى بحث
"معنى" الفقرة: أي إذا وقع التأثير انتفى التفسير.

يكشف تفسير لونغينوس للفقرة المذكورة عن نظرة القدماء التقليدية للأدب واللغة ، تلك النظرة التي أُنكرتها الدراسات النقدية للأدب والفن في القرن العشرين . فقد كان لونغينوس ينظر إلى اللغة باعتبارها شكلاً من أشكال القوة التي لا يستطيع المرء ترويضها إلا عن طريق مهارة لفظية يكتسبها من معايشة النصوص القديمة . ولم يكن غريباً أن يوظف فقرة هيرودوت السالفة كي يبين لنا أثر الأسلوب الخطابي المباشر على النفس ، متجاهلاً تلك المسائل الصيقة التي تبدو هي الغاية من دراسة الأدب ، لأنه وضع نصب عينيه هدفاً واحداً للأدب وهو التمرس بفن القول . ومن حيث أغفلت نظراته التحليلية تناول طبيعته اللغة الأدبية ، فإن الناقد المعاصر المهتم باستجابة القارئ يوظف الفقرة ذاتها لدراسة لغتها وصولاً إلى معناها .

إن الاتجاهات النقدية الحديثة - سواء منها ما اتصل باستجابة القارئ ، أو علم النفس ، أو البنية والتركيب structuralist ، أو الأسطورة mythopoeic ، أو الموضوع المجرّد thematic ، أو الشكلانية formalist - كلها تجعل المعنى غاية البحث النقدي ، لأنها - على عكس ما صنع القدماء - تربط اللغة بما تدل عليه لا بما تحدثه من أثر . ذلك هو الفارق الدقيق بين مفهوم الناقد الحديث لاستجابة القارئ ، ومفهوم أفلاطون وأرسطو وهوراس ولونغينوس : إنهما مفهومان للاستجابة ينبعان من فهمين متعارضين تماماً لوظيفة اللغة .

وكان تصور القدماء للغة باعتبارها طاقة تعبيرية تؤثر في العالم بدلاً من اعتبارها سلسلة من العلامات والرموز يمكن فكها وفحص مغاليقها ، هو المسؤول عن التحيزات الغالبة على أوصافهم لصلية الاستجابة الأدبية . فعلى الرغم من أن أرسطو جعل غاية العائسة في إثارة الخوف والشفقة ، فقد ربط معيار جودة الشعر " ببراعة التصوير

وقوة التأثير "، بل جعل غاية الفن عموماً فيما يحدثه من أثر^(١). أي أن أرسطو - بحارة أخرى - لم يهتم بطبيعة هذا الأثر، قدر اهتمامه بقوته ومداه. وينحو مفهوم الشعر باعتباره طاقة تعبيرية تتحدد قيمتها على أساس من قوة أثرها، منحى متطرفاً لدى لونغينوس، حيث يقرن تصويره للمسمو sublime بمفهوم الشعر باعتباره طاقة تعبيرية خالصة. وترتكز أوصافه للمسمو على الأثر الذي يحدثه الشعر السامي في نفوس سامعيه، إلا أنه بدلاً من تحديد نوع الانفعالات التي يثيرها، يقصر كلامه على قوة المشاعر وحدتها. فالمسمو هو التأثير الفعال الذي يبلغ أقصى درجات القوة؛ إنه " الحدة"، و" القوة"، و" القدرة التي لا تقاوم"، و" التسمي Sublimity المتدفق في اللحظة المناسبة ببدد كالصاعقة كل شيء في طريقه"^(٢).

إن القتران اللغة بالقوة الذي تميز به الفكر اليوناني بدءاً من عصر جورجياس^(٣) البلاغي والخطيب الشهير، يفسر لنا هذا الاهتمام الزائد الذي أولاه القدماء لدراسة الخطابة عند اليونان^(٤)؛ كما يفسر لنا أبرز خصائص النقد الأدبي القديم وانشغاله بأمرين: التقنية technique، وغاية الأدب الأخلاقية morality. فإذا جاز لنا أن نسلّم بأن أثر اللغة الطاعغي على سلوك الإنسان، كان حرياً بنا أن نبرع في اكتساب أدواتها ووسائلها وأن نسيطر على أوجه استخدامها سيطرة لا تخرج بها عن الغاية الأخلاقية. ولعل تمتع الشعراء بهذه المزية هو ما دفع أفلاطون إلى أن يعد شعراء الملحم والشعر الغنائي خطراً ينبغي إبعاده عن جمهوريته، وما كان له أن يفعل ذلك إلا لإيمانه بقدرة التعبير الشعري الهائلة على توجيه مسار السلوك الإنساني، والتأثير على الحياة السياسية. ولقد كان نفي أفلاطون للشعراء من مدينته الفاضلة حكماً نقدياً اجتمع فيه الأمران اللذان يميزان الرؤية الكلاسيكية للأدب وتغترق

بهما عن الرؤية المعاصرة ، وهما : ارتباط اللغة بالقوة ، وتداخل النظرية الجمالية في الغاية العملية السياسية عند اليونان . وعلى الرغم من أن أفلاطون كان المفكر الوحيد الذي تطرف وانتزع الشعر من نسج الحياة العامة حيث عده ذا أثر ضار ، فإن القدماء بصفة عامة يتفقون على أن قوة التعبير الشعري يجب أن تخضع وتكيف لمصالح الدولة . ومن ثم نجد أرسطوفانيس يعكس هذه النظرة التقليدية على لسان إحدى شخصيات مسرحية الضفادع حين يعن بأن على كتاب المأسى " واجب إسداء النصيح الحكيم من أجل تنشئة مواطنين صالحين " ^(٧) . فالقارئ في الفكر النقدي القديم محدود بين رعايا الدولة ، والمؤلف هو المشرع الأخلاقي ، والناقد هو الحارس الأمين على مصالح الأمة : أي أن الأدب ، ومنتجيه ، ومستهلكيه ، كلهم يشكلون الإطار الكلي للنظام الحاكم ^(٨) .

إن مزج الفن بالسياسة في الفكر اليوناني أضر على المكانة التي يتمتع بها النص الأدبي ، وهي المكانة التي تعكس رؤية القدماء لطاقة اللغة التصويرية ووظيفتها . ولم يكن الاستشهاد بالنصوص والتطبيق عليها - كما رأينا في الفقرة المقتبسة من رسالة في السمو - إلا لغرض واحد هو أن يكون بين يدي الشاعر الناشئ مثال عملي لما ينبغي أن يحاكيه أو يتحاشاه . وإنما يتقدم الناقد نحو المستقبل ويتوجه إلى الأدباء من أجل أن يساعدهم على إنتاج عمل جديد ، أما عودته إلى الماضي فيقصد منها البحث عن نماذج بلاغية تحتذيها وتسير على منوالها الأعمال التي لم تكتب بعد . وليس للنص ، باعتباره غاية التحليل والتأمل ، أي سلطان في إطار تلك الرؤية النقدية التي تقيّم الأدب على أساس ما يحققه من نتائج لا بوصفه غاية في حد ذاته . ومن ثم فالعمل الأدبي ليس هو الهدف بقدر ما هو عنصر قوة تنفع العالم في اتجاه معين . وإذا ما قيد الخطاب المنطوق وتحول إلى نص مكتوب فذلك

علامة الضعف ؛ لأن الألفاظ إذا تجمدت في الحروف فلن يكون الخطاب قادراً على الدفاع عن نفسه ضد من يسيء استخدامه، أو يكوِّف شروطه مع أوضاع من يخاطبهم على اختلاف مشاريعهم . إنه سوف يتقاعص عن انتهاز الفرص ، وسوف يعجز عن التصدي لمن يسيء تفسيره ؛ ولأنه باختصار يفتقد القوة التي تمكنه من التكيف مع الظروف، فسوف يفقد قدرة تشكيلها وتوجيهها الوجهة التي ينشدها. يقولسقراط في محاوره فيدروس^(١):

" إنني أكاد أحس يا فيدروس أن الكتابة تشارك الرسم في خطأ جسيم ؛ فالرسوم التي يبدعها الفنان فيها صفة الحياة، ولكن إذا طرحت عليها سؤالاً لآذت بالصمت الرهيب . وكذلك الحال بالنسبة إلى الكتب ، حيث تظن أن فيها نكباء ولكن إذا أردت الاستفسار عن شيء فيها وطرحت سؤالاً فلن تسمع منها إلا إجابة واحدة لا تتغير . إن الكلمات إذا ما دونت سوف يتلفها كل من يعرفها ومن لا يعرفها ، ولن تستطيع الدفاع عن نفسها ضد من يستهين بها أو يسيء استخدامها ، حيث لن تجد " الأب " الذي يحميها من العبث؛ إذ الكتب لا تحمي ولا تدافع عن نفسها"^(٢).

في هذه الفقرة المشهورة يتحدد لنا موقف الألاطون الذي يحيط من شأن الكلمة المكتوبة ، ويتجسد أيضاً النقد المبنى على الاستجابة في التصور الكلاسيكي . إن نظريته لكل من الاستجابة والكلمة المكتوبة واحدة لا تتجزأ ؛ لأن الاستجابة عنده تعني أثر الخطاب discourse على السلوك البشري ، ولأن الذي يهمه في المقام الأول هو السلوك وليس الخطاب .

وعلى النقيض من ذلك تنصب الرؤية النقدية المعاصرة على

النص المكتوب فعلاً ، وتجعل معناه ودلالته - وليس سلوك المتلقي - أساس الاهتمام ومحور النقد . والنقاد المعاصر لا يصرف همه إلى تحديد المعايير والضوابط للأعمال الأدبية من حيث المضمون والغاية الأخلاقية ، ولا يضع التعليمات التي يجب أن يلتزم بها الأبناء في أعمالهم الجديدة ، بل يعنى أصلاً بتفسير النصوص القديمة وشرحها . وهو بهذه الرؤية لا يتجاهل غاية النص ولا يغفل ظروفه الاجتماعية ، بقدر ما يؤجلها إلى أن يفهم النص ويتضح معناه ؛ وبدون ذلك يستحيل الحكم والتقييم . إن وثيقة الناقد أن يفسر النص الأدبي للقارئ أولاً ، ثم يحكم بعد ذلك ؛ ومن ثم فهو مسؤول عن تأثير الألب في المجتمع مسؤولية من يقدم الشرح والتفسير ، لا مسؤولية من يضع التعليمات ويفرض الوصاية . ومن هذا المنطلق يكون الناقد هو " الأب " الذي يحمي النص المكتوب من سوء الفهم والتفسير لدى كل من هب ودب كما قال أفلاطون .

إن موقف الناقد المعاصر من النص هو موقف المفسر الشارح ، لأن النص لم يعد قادراً بنفسه - كما ذهب أفلاطون - على توضيح مراميه ودلالته ، بل صار التفسير والشرح مهمة الناقد . وكل مدارس النقد المعاصر على اختلاف توجهاتها ومنطلقاتها تتخذ هذا الموقف التفسيري الذي يستهدف النص في المقام الأول ، لا فرق في ذلك بين النقد الجديد ، والنقد النفسي ، والنقد البنيوي ، والنقد الأسطوري ، والنقد المبني على الأجناس الأدبية genre criticism والنقد الأسلوبى style criticism . وليس النقد المبني على استجابة القارئ بدعاً في هذا الأمر ، بل لا يختلف عن النقد الشكلاني الذي يناصبه العداء ، ولا عن سائر المداخل النقدية المعاصرة . وكل ما هنالك من اختلافات يرجع إلى أن النقد المبني على استجابة القارئ يستخدم نظاماً تفسيرية تصف ضروب النشاط الذهني لدى القارئ التي يتوصل من خلالها إلى معنى

العسل الأدبي : أي أنها تلجأ إلى طرق ووسائل تنقل بها المعنى من مهده ونقطة ارتكازه في النص إلى ذهن القارئ . وقد تبدو هذه النقلة للمتلأمل تحولاً جفرياً عن تقاليد النقد الجديد والمداخل الشكلانية الأخرى لأنها تتخلى عن فكرة استقلال النص وموضوعيته ، إلا أنها ذات أثر محدود لا يغير كثيراً من ارتباط النقد المبني على استجابة القارئ بغيره من المداخل النقدية الحديثة .

وحجة ذلك أن النقاد المعنيين باستجابة القارئ - على الرغم من أنهم يتناولون " القصيدة باعتبارها حدثاً ومناسبة event " و" الألب بوصفه تجربة experience " - ما يزالون يعتبرون المعنى غاية العملية النقدية^(١٠)، فضلاً عن أنهم يتبعون الخطوات نفسها التي يتبعها نقاد المذاهب الأخرى في عملية التحليل النقدي : إحلال خطاب نقدي (شرح وتفسير) محل آخر إبداع (عمل أدبي) يلف فيه الأول من الثاني موقف النقد للند . وعلى الرغم من أن خبرة القارئ قد تختلف مع كل قراءة للنص الواحد ، وأن النص قد يتلاشى ويختفي كما يقال ، وأن القارئ قد يكتب نصه هو كما يزعم - على الرغم من ذلك كله ، لا يجد الناقد بداً من الامتنال لتقاليد التفسير والشرح التي تتخذ النص المفرد أساساً ومعياراً للتأويل النقدي . وقد يكون النص باهتاً إلا أنه - عرفاً وتقليداً - هو الإطار الذي يمارس فيه الناقد المعنى باستجابة القارئ دوره النقدي .

وبالجملة يبدو النقد المبني على استجابة القارئ من منظور تاريخ الفكر النقدي أكثر شبهاً بالنقد الجديد منه إلى نظريات القدماء حول الاستجابة . وذلك لأنه يعتمد في تفسير العمل الأدبي على وصف الاستجابة التي يعتبرها طريقة الوصول إلى المعنى ، ولا يتخذها وسيلة عملية إلى غاية سياسية أو أخلاقية . والفارق بين استجابة تؤدي المعنى

واستجابة تحقق التأثير العلي ، هو الذي يفصل بين النظرية الحديثة للاستجابة الأدبية وغيرها من النظريات التي دارت حولها سواء في الفكر اليوناني القديم أو الآراء والأفكار التي طرحها النقاد قبل القرن العشرين . فإذا ألقينا نظرة إلى عصر النهضة والقرن الثامن عشر سوف نتبين اختلاف مفهوم الأدب والاستجابة الأدبية عن الرؤية المعاصرة في الطريقة والغاية معاً .

عصر النهضة

لا يستطيع نقاد القرن العشرين أن ينظروا إلى الأدب إلا على أنه كيان يحتاج إلى تأويل وتفسير ؛ ولعل مرد هذه النظرة إلى اعتقادهم بأنه شكل مختلف عن بقية أشكال الخطاب الأخرى . فالأدب هو " فن " ، ومن ثم فإن صلته بالحياة صلة خاصة ؛ إنه ينظم الحياة ويضفي عليها معنى ، " ويعزّز عنها " مثلما " يفوح العبير من الورد " كما تقول إميلي ديكنسون . ويترتب على ذلك أننا حين نفسر القصيدة تفسيراً صحيحاً فسوف نفهم العالم فهماً حسناً . ولكن صلة الأدب بالعالم المحيط به في عصر النهضة كانت صلة مختلفة ؛ إذ لم يكن الأدب تقطيراً للواقع ولا خلاصة له ، وإنما كان امتداداً معقداً ومزيجاً له . لقد تميز هذا العصر بهيمنة الطبقة الأرستقراطية وسيطرة النخبة ، والانفصال بين حياة البلاط وحياة السواد . كان العصر أشبه بحفلة رقص تنكرية تباعد فيها الراقصون والراقصات عن جمهور النظارة المتطفلين . وحينما سقطت الأقنعة عن الوجوه طفق الممثلون والممثلات ، الذين كانوا أيضاً أفراداً في العائلة المالكة والطبقة الأرستقراطية ، يتخذون من هؤلاء النظارة المتطفلين رفقاء للرقص . كانت الأقنعة - كما أشار ستيفن أورجل S. Orgel - تقوم بكرة وظائف في آن واحد كلها تشخيص وامتداد السلطة...

لقد كانت تجمع بين الشعر ، والفرجة المسرحية ، والترويح الاجتماعي ، والخطابة السياسية ، ومن ثم فإن تلك الأكتعة ترمز إلى الفرق بين مفهوم عصر النهضة للفن ومفهومنا نحن المعاصرين^(١١).

وفي الظاهر يكاد هذا المفهوم يتطابق مع المفهوم الكلاسيكي^(١٢). يقول برنارد وايتبرج في كتابه تاريخ النقد الأدبي في عصر النهضة الإيطالية : " كان الشعر بطبيعته محاكاة أو تقليداً للواقع.. وفرض عليه أن يكون مشاكلًا للواقع قدر الإمكان حتى يكون له تأثير أخلاقي محمود لدى الفرد والدولة على السواء ... كانت القضية هي أن يوظف الشعر ويستغل من أجل التوجيه والإرشاد ، وكان السؤال هو : هل يستطيع الشعر بتأثيره الأخلاقي المحمود على الناس ، أن يسهم في توجيههم أخلاقياً ، وأن يؤدي ذلك بطريقة غير مباشرة إلى الصالح العام؟ "^(١٣) ومادام مفهوم الأدب قد انحصر مرة أخرى في كونه مشرع الأخلاق العامة ، فإن طبيعته وقيمه سوف تتحددان بحسب ما يخلفه من تأثيرات تتصل بالسلوك الأخلاقي كما كان الحال عند اليونان قديماً ، وتتصل من معنى النص ودلالته . وهكذا أغفل دور المعنى وغابت أهميته عن النظرية النقدية ، اللهم إلا في حالات قليلة تطرق النقد فيها إلى بعض الأعمال الشعرية يفسرها تفسيراً رمزياً بغية فضحها والنشهر بها . ولكن على حين فلتت مفردات النقد في عصر النهضة تردد أصداًء لغة القدماء وتحاكبها محاكاة مذهلة ، كانت الظروف التي تمخض عنها النقد والأدب في عصر النهضة مواتية لإعادة تقييم أسس النظرية النقدية في ضوء جديد .

فلت الاستجابة الأدبية محور تلك النظرية ، بل زادت أهميتها ، إذ كانت " مميزات القصيدة تقاس بمدى وقعها على جمهور المتفكرين " كما يقول وايتبرج^(١٤). بيد أن الجمهور قد تغير وتغير معه مفهوم الأدب

وطبيعة النشاط الأدبي ؛ فلم يعد الجمهور مفتوناً - مثلاً - كان قديماً - بالخطب ، ولا بالخطيب الذي يحرك الجموع العاشدة ويلعب بعواطفها ، وإنما اتحصر جمهور الأدب في دوائر محدودة من ذوي النفوذ - هؤلاء الذين تجددهم في اجتماع رسمي أو حفلة خاصة . أصبح جمهور الأدب يتكون من كبار الساسة ورجال الحكم والبلاط والأرستقراطية ، والأثرياء الذين يعرفون الشاعر ويرعون فنّه . وأثرت علاقة الشاعر بهؤلاء في النتاج الشعري على كل الأصعدة ، وصبغت رؤية عصر النهضة للآداب بصيغة فريدة . فقد أصبح مصطلح " أدب الرعاية " *patronage* - كما قال آرثر ماروتي - " مصطلحاً لا يقتصر على أغراض المديح أو الأعمال التي حملت إهداء بطرى على الممدوحين من أجل الحصول على مساعدات مالية أو خدمات اجتماعية ، لأن الأدب الإنجليزي كله تقريباً في عصر النهضة كان أدب رعاية ^(١٠) . ومن ثم لا يعد أدب تلك الفترة على الصعيد الاجتماعي والسياسي نشاطاً حراً مستقلاً يبتغي القيمة الجمالية وحدها (وهو رأي الحداثيين) ، ولا حرفة ينفي أن يسهم نتائجها الأخلاقي أو الترفيهي في خير الجماعة (كما زعم الكلاسيكيون) . ذلك لأن الشعر الذي أكد القدماء وظيفته الاجتماعية تغيرت غايته ووظيفته في عصر النهضة بتغير البناء الاجتماعي والاقتصادي والسياسي؛ حيث أدى اعتماد الشاعر على من يرعى فنّه إلى تغيير طبيعة العلاقات الاجتماعية بين الشاعر وجمهور المتلقين ، وتعددت وظيفة الشعر ، حتى صارت تقوم بمهام " العلاقات العامة " . وباختصار أصبح الشعر - كما انتهت إليه دراسات معاصرة لتلك الفترة - بالإضافة إلى دوره في غرس القيم والفضائل الحضارية ، مصدراً للارتزاق وكسب المال ، وشكلاً من أشكال الحصانة الاجتماعية ، ووسيلة لضمان وظيفة مريحة ، وأداة للتنشئة الاجتماعية ، وعدة من يريد مكاناً في الحياة العامة ، أو في حياة البلاط الخاصة ^(١١) .

إن نظرة إلى عناوين قصائد الشاعر بن جونسون Ben Jonson سوف تكشف لنا جملة الأكوار وصنوف الخدمات التي كان الشعر يؤديها في عصر النهضة ، مما يميزه عن كل من الأدب الكلاسيكي والأدب المعاصر ، ومن تلك العناوين : (عيد ميلاد لورد بيكون) ، (مقطوعة شعرية في كورت بيوسل) ، (تدشين قبو الشراب ... وإهداؤه إلى باخوس) ، (قصيدة عيد رأس السنة) مهداة إلى إليزابيث كونتيسة روتلاند ، (إلى بنشيرست Penshurst) وهي ضيعة عائلة سير فيليب سيدني ، (إلى اللورد الموقر الأمين الأول لخزانة إنجلترا) ، (أغنية مهداة للملك تشارلز في رأس السنة ١٦٢٥) ، (مقطوعة شعرية للملكة) ، (مقطوعة شعرية في عيد ميلاد الأمير) . وتكاد قصائد جونسون لا تنقطع في المناسبات المختلفة للأسرة المالكة وطبقة النبلاء كأعياد الميلاد... والزواج .. إلخ ، وأحيانا يستجديهم المال بشعره . وإذا انحصرت مهمة الشاعر في التعبير عن توجهه الخاص ونحو أشخاص حقيقيين وفي مناسبات معينة - كما رأينا - فإن قصائده لن تكون إلا وسيلة لغاية خاصة ، أو تأدية لواجبات اجتماعية محدودة .

والحق أن ذلك كان مثار دفاع المدافعين عن الشعر في عصر النهضة ، حتى إنهم جعلوا قيمة الشعر فيما يؤديه من واجبات عملية وبخاصة نحو الطبقات الأرستقراطية التي يخدمها . ويضع بوتنهام Puttenham على رأس قائمة " مناحي التوظيف الضرورية للشعر " : الاحتفاء بمآثر الأمراء ، وتخليد المصائر الكبرى كافة ، ثم بعد ذلك : تمجيد الفضائل وتهجين الرذائل ، وبث القيم الأخلاقية ، وغيرها مما ينهض بالصالح العام^(١٧) . وهكذا نجد أن نقاد عصر النهضة ساروا على خطى القدماء في تقييمهم الشعر على أساس نفعه الاجتماعي، بل زادوا عليهم بأن حملوه غايات عملية . وها هو سير فيليب سيدني يحذر

المنتقصين من شأن الشعر ، ويذكرهم جادا في نهاية دفاعه *Apologie* بأن القصائد إما أن تعود عليك بإحسان في حياتك ، أو تسطر اسمك في سجل الذكر بعد موتك .

وقد غلب على دفاع عصر النهضة عن الشعر طابع الدعاية نظرا لدور النشاط الأدبي في تشكيل التمسج الاجتماعي لحياة البلاط حيث دخل الشعر في منافسة مع سائر الأنشطة الأخرى كالصيد ورحلات القمص بالصقور كي يحظى بما حظيت به من الرعاية والمكانة^(١٨). والقصّة التي أوردها سير فيليب سيدني في مطلع دفاعه عن جون بيتر بوجلتيانو مدرب الخيول في قصر الإمبراطور ، لم تكن استهلالا جميلا لصلب دفاعه بقدر ما كانت تطبيقا بوضوح مكانة الشعراء بين حاشية البلاط :

قال [بوجلتيانو] : إن الجنود هم أنبل قضائر البشرية وإن الفرسان هم أنبل الجنود . وقال إنهم سادة الحرب وزينة السلم ؛ إنهم أصحاب كر ، وأهل ولاء ، مناصرون في الضراء والمراء . وليس ثمة من يتبوأ على ظهر الأرض أسمى الدرجات بعد الأمير خلا الفارس . وكل من عدا ذلك في سلم الحكم متبديء بالمقارنة معه .

ثم أخذ يعدد بعض الصفات المحمودة عن الحصان وكيف أنه حيوان فريد ... حتى إنني لو لم أكن عاقلا قبل مجيئي إليه لتمنيت أن أكون حصانا . وعلى الرغم من كلماته المصولة التي كانت تستميلني ، أجدني مضطرا إلى تقديم نفسي ، أنا الذي اختارتنى المقادير لأحمل لقب الشاعر ، وأن أقول له كلمات أدافع بها عن موهبتي ومكانتي^(١٩).

إن سيدني يسخر من المبالغة التي يصف بها بوجليانو أهمية مكانة الفارس ، تمهيدا لأن يصنع الصنيع نفسه في المسطور التالية إبرازا لمكانة الشاعر . وهو يعلم أن على الشعراء أن ينزلوا إلى حلبة المنافسة مع أقرانهم من الفرسان للفوز برضا الملوك وإحسانهم ، والغلبة في النهاية هو لمن يجيد فنه ويفرض موهبته .

وبغضلا عن كون رسالة سيدني دفاع عن الشعر وإعلانا عن صاحبها ، فقد كانت ردا على الحملة المريرة التي شنّها جونسون Gonson على الشعر ، واتهامه إياه بالتأثير الأخلاقي الضار في عصر كثرت فيه تلك الحملات الدينية والأفلاطونية على الشعر^(٢٠). ومن ثم ينبغي أن ننظر إلى أفكار سيدني في ضوء الظروف التاريخية التي تمخضت عنها . فحينما يقول **سيدني** : " الشاعر وحده ... هو من يصنع بشعره طبيعة أخرى... فإن كان عالم الطبيعة من نحاس صاغه الشاعر ذهباً " فإنه لا يقدم وصفا شاعريا لنظرية شكلانية مصغرة ، وإنما يقدم خلاصة تجربته هو لأتصار الشعر المخلصين^(٢١). لقد كانت الروح الغالبة على النقد في عصر النهضة في ضوء سيالته الاجتماعي هي روح الدفاع عن الشعر لا روح الشرح والتفسير ؛ وعلينا ألا نتخذ من مزاعم الشعراء المبالغ فيها أسسا ننهي عليها نظرية نقدية عن الشعر ومفهومه ، بل نضعها في إطارها الصحيح وهو كونها إعلانا ودعاية لدور الشاعر وموهبته .

وكان الإحساس بالحاجة إلى الجمهور المتلقي هو المحرك لتلك الدعاية ، وهو الذي يميز رؤية نقاد عصر النهضة للأدب عن رؤية المعاصرين . فقد كان النقد والشعر يتوجهان إلى جمهور معين معروف ، ويهدفان إلى تحقيق تأثيرات معينة ؛ والأدب يخدم من يتعاطونه وعليه أن يتلقى حكمهم النقدي . أما في العصر الحديث فلا يقصد بالعمل الأدبي

جمهور معروف ، ولا يهدف إلى تحقيق غايات محددة وتنتج عملية ؛ وبدلاً من أن يؤثر العمل الأدبي الجمهور ويحرك العالم، لا يرجي منه إلا أن يقدم عالماً آخر أكثر اكتمالاً يكافح القارئ اللامكتمل ويشقى للتكيف معه . وليس العمل الأدبي تصرفاً لطيفاً في موقف اجتماعي ، أو مرشداً مثالياً للمسلوك الإنساني ، وإنما هو تفاعل عناصر الشكل والأفكار في نسيجه ، التي يتعين على الناقد أن يكد ذهنه في التغلغل إليها . ولو بدا من العمل شبهة الخروج عن استقلاله لأداء وظيفة (خدمة) أخرى ، خرج على الفور من عالم الأكب والفن؛ ذلك أن أول ما يطلب من العمل الفني في القرن العشرين هو ألا يفعل شيئاً .

إن اعتقاد النقاد المعاصرين باستقلال الأكب ، وترفعه عن الخوض مباشرة في عالم السياسة ، وعن التورط في تحقيق نتائج وغايات عملية ، قد حدد المعمار الذي اتخذته النقد المهني على استجابة القارئ . فعلى حين انحصرت رؤية عصر النهضة للأدب في إطار الظروف الاجتماعية والسياسية - ومن ذلك مثلاً تأثيره على خلع الأمراء، وعلى الروح القومية ، وعلى المناخ الأخلاقي للعصر - وجدنا منظري النقد المعاصر يفهمون التأثير في إطار التلقي والاستجابة الفردية . إنهم قد يركزون على الخطوات المعرفية التي يتخذها القارئ وهو يمضي في القراءة من سطر إلى سطر ، أو على مجموعة العوامل والدوافع التي تحكم تفسيراته للعمل المقروء ، أو على الهوية التي يخلعها القارئ من نفسه identity theme على العمل حتى يلون له ؛ ولكن أياً كان تصنيف الاستجابة ، وأياً كانت المنافع الأخلاقية التي تجلبها ، نظل نتائج القراءة محصورة في نطاق القارئ الفرد لا تتعداه إلى أي شيء . كما أن حوار النقاد المعاصرين حول نظرية الاستجابة والتلقي لا يعترف بمقدرة الشعر أصلاً على تحقيق أهداف اجتماعية -

كالغزل والمدح ونيل الصلات ، أو استعراض مهارة الشاعر الفنية - لأن العصر الحديث لا يرى الشعر وسيلة لتبادل المنافع الاجتماعية بين أفراد يعرف بعضهم بعضاً ، بل مجموعة مشاعة مسن التحصيف الفنية المتاحة لكل فرد يبتغي دراستها وتذوقها .

وعلى ذلك لا يتطرق حوار النقاد المعنيين بالاستجابة الأدبية الفردية إلى الحديث عنها بوصفها استجابة لموقف اجتماعي ، بل باعتبارها إسقاطاً للنسبة القارئ على النص . إن موقف القارئ من النص هو الذي يحدد طبيعة النص ونوعية الاستجابة . والقصيدة مثلاً في الأوساط الأكاديمية ليست وسيلة لتبادل المنافع الاجتماعية ، بل هي مجال لاكتساب المقدرة الأدبية إن كان القارئ طالباً ، فإن كان أستاذاً فهي ميدان لتفسير جديد ينشره **كي يترقى في** وتليفته الأكاديمية . وفي كلتا الحالتين يكون النص هو غاية التفسير ، وهو أمر يفرض متطلبات النقد الأكاديمي المعاصر . وهكذا وجدنا النقاد الذين جتوا استجابة القارئ الفرد هي القاعدة ... لأي تفسير أدبي ونقدي ، يقولون أكثر من ذي قبل على النموذج التفسيري الذي ورثوه عن الاتجاه الشكلي .

العصر الأوغسطيني

يختلف تصور العصر الأوغسطيني للأدب والاستجابة الأدبية عن النموذج التفسيري في العصر الحديث اختلافاً بيناً، وربما يفوق اختلاف تصور نقاد عصر النهضة . فقد كان نظم الشعر من أجل شخص بعينه أو في مناسبة معينة ، سبباً في تفوق شعر السهجا satire^(٢) على سائر الأنشكال الشعرية الأخرى في أواخر القرن السابع عشر وأوائل القرن الثامن عشر ، تفوقاً خلف آثاراً وتناجج مذهلة . ويشير رونالد بولمسون

Ronald Paulson في مقدمة مجموعة مقالات عن الهجاء إلى الهوة التي تفصل تصور الأوغسطينين للأدب عن مفهومنا المعاصر ؛ فيقول إن الأوغسطينين لم تكن لديهم نظرية شعرية Poetics لفن الهجاء ، لأن حوارهم حول هذا الجنس الشعري انصب على دوره الاجتماعي ودوافع الشعراء الهجائيين الذين أداروا الحوار بأنفسهم فكان لابد أن يدافعوا بطبيعة الحال عن ممارساتهم . ثم يختم كلامه بقوله : " ولم يكن ثمة محاولة لوضع نظرية شعرية حول فن الهجاء إلا في العقود الأخيرة"^(٢٢).

وقد انطلق بولسون في حكمه على الفكر النقدي ، واتهامه بغياب نظرية شعرية لفن أجادوه وبرعوا فيه ، من منطلق تصور معين للشعر ، هو أن القصيدة " نظام عضوي متماسك من العلاقات "؛ وذلك أمر لم يخطر ببال النقاد الأوغسطينين **على الإطلاق**^(٢٣)؛ وإنما اعتبروا القصيدة سلاحا مشهورا في وجه الخصوم ، ونشاطا مغرضا يهدف إلى تحقيق مآرب شخصية ومصالح طبقية ، ومن ثم جعلوا وظيفتها ودوافع متعاطيها أساس حوارهم النقدي . ويعزز ج. ف. جيرينو J. V. Guerinet رأى بولسون حين يضرب مثلا بالمشورات النقدية التي وضعها النقاد الأوغسطيون للهجوم على قصيدة البليد The dunciad^(٢٤) لألكسندر بوب Alexander Pope ؛ لأنهم لم ينظروا إليها بوصفها " قصيدة ذات وحدة عضوية "، بل اعتبروها هجوما عليهم . ولم يشفع لبوب أنه " انتزع القصيدة من واقعها التاريخي ، وأضفى عليها سمة كونيصة إنسانية ، فخلطوا بين الحقيقة التاريخية والخيال الشعري ، بين بوب الشخص وبوب الشاعر ، والتهمت عليهم القصيدة"^(٢٥). وباختصار لم يقرأ الأوغسطيون مقالة مينارد ماك Maynard Mack " سيدة الهجاء The Muse of Satire " التي تنير الطريق أمام النقد الجديد كي يتناول شعر المناظرات Polemical Verse . وهذا الشعر كما يقول ماك " لا يعبر عن

مشاعر الشاعر الحقّة تجاه أحد المعاصرين ، بل يعبر عن أشدّ العداء الذي يكنّه الطبيب للخبث ... والشاعر الذي يكتب القصيدة ، ليس هو شخصية المتكلم الدرامية فيها ؛ لأنّ الشعر يصور مواقفًا خياليًا عامًا مجردًا من الذاتية^(٢٥).

إن تعريف شعر الهجاء على هذا النحو يدخل بعض التعديلات على تصور الأوغسطينيّين لآثار الهجاء المقصود بها تدمير الخصوم . فلم تعد قصيدة الهجاء سهمًا مسمومًا يوقع ألدّح الضرر بالخصوم ويثير عليهم الرأي العام ، بل صارت وعاء للحقائق الكونية التي يمكن أن يستخلصها القارئ المجتهد الحصيف حينما يقف على صيغتها الرمزية . ولا شك أن هذه المحاولة لنقل شخصيات شعر الهجاء من واقعها التاريخي إلى سياقها الدرامي ، **وقراءة رموزها الخاصة** من أجل التوصل إلى حقائق كونية ، قد أودت بجوهر شعر الهجاء الأوغسطيني كما يذهب إدوارد روزنهايم Edward Rosenheim . ففي إحدى هجماته المباشرة على تفسير الشكلايين لهذا الجنس الأدبي يقول : " إن أبرز ما يميز حملات أدب الهجاء صفتان مرجعيتان تاريخية العامّة ، وخصوصيّة غرضها ؛ وبدون إحداهما يفقد الهجاء معناه وجوهره^(٢٦) . ويضرب مثالًا على خصوصيّة الغرض في أدب الهجاء لدى سويفت Swift فيقول : " لم يكن غرض سويفت الأساسي أن يفضح الادعاء والغرور بصفة عامة بقدر ما كان يهدف إلى تعرية البلاط الملكي ، ولا أن يحمل على قابلية الإنسان للرشوة والفساد بقدر ما كان يهجو معاصره ووليّول Walpole ، ولا أن يتنبذ التكلف والرياء بقدر ما كان يهاجم ادعاءات المتطهرين^(٢٧) . ويرى أن متلقي الهجاء في القرن الثامن عشر جمهور مخصوص ، وأن الحملة الهجائية محكومة بظروف تاريخيّة ، وأن دوافعها أصيلة ولكنها مؤقتة ، ولا ينبغي أن تفصل شخصيتها الأدبية عن

أشخاصها الحقيقيين أية اعتبارات كونية مطلقة... لأن للهجاء وضعاً تاريخياً وظروفاً تولد عنها وارتبط بها جملة وتفصيلاً^(٢٧).

إن ذلك الدور الحيوي الذي يخلعه روزنهايم على فن الهجاء يدفع برؤية القدماء التي تماهى اللغة بالقوة السياسية ، إلى أبعد المدى ، ويوحى في الوقت نفسه بأن النتاج الأدبي والتلقي هما المعدل المعنوي للمعركة الحسية الواقعية . وهناك نادرة تمثل هذا التشبيه خير تمثيل ، ترتبط ببيت من قصيدة نظمها درايدن مع إيرل ملجريف Earl of Mulgrave بعنوان " مقالة في الهجاء Essay on Satire " يقول البيت "تصيب السهام الغرض حين يطلقها الناس في اللهو والمزاح " وهو يلخص لفائدة الهجاء الاجتماعية ؛ ثم يمضي الشاعران بعد ذلك في "إصابة " بعض رجال العصور . وفي إحدى الليالي خرج ثلاثة أشرار على درايدن في حارة ، وأوسعوه ضرباً بالنهبية ، ولا يعلم أحد حتى الآن من استأجرهم ، لأن هذه القصيدة الهجائية - كما جاء في حواشي المحقق - لم تترك أحداً من أصحاب النفوذ إلا مسخرت منه ، وتركته متعظاً للثأر والانتقام^(٢٨) . وأياً كان هؤلاء الأشخاص ، فلا شك أن النادرة تدل على مقدرة قصيدة واحدة على إثارة مثل هذه الاستجابة الجسدية العنيفة ، وتكشف في الوقت نفسه عما كان يمثل الخطاب الشعري من قوة وسلطان على النفوس في عصر درايدن^(٢٩).

وهكذا كان الشعر في أواخر القرن السابع عشر وأوائل القرن الثامن عشر معنياً بالسلطة - بالمعنى الواسع للكلمة - من حيث أثره على السلوك الفردي والرأي العام ، ومعناها الخاص الضيق من حيث تناوله موضوعات سياسية بصورة مباشرة^(٣٠) . وما قصيدة بوب Pope "مقالة في النقد Essay on Criticism " - التي نظمها دفاعاً عن الأدب مثملاً فعل سلفه سيدني في دفاعه عن الشعر - إلا مثلاً على العلاقة

المزعومة بين البديهة أو القمالية Wit (التي تعني الألب) والقضايا السياسية والاجتماعية المطروحة على المساحة التي خلفها القرن المنصرم^(٣٠). وكان على بوب أن يخوض غمار هذه القضايا دفاعاً عن الأدب على اعتبار أنه ذو أثر خطر على تحويل مجرى الأحداث نحو الأحسن أو الأسوأ. وانقسم الأدباء بإزاء ذلك إلى شيع وأحزاب بحيث يمكن أن نعرف ميول كل منهم نحو تلك الأحداث السياسية من مجرد قراءة المطور الأولى من المنشورات الأدبية^(٣١) - كما يقول ج. ف. جيرينو - لأي أدب: فإذا بدأ المنشور بالهجوم على رئيس الوزراء وولبول Walpole فإن صاحبه يميل إلى بوب، وإذا بدأ بمدح رئيس الوزراء فيوب مشهر به لا محالة^(٣٢). ولا شك أن تداخل الشعر مع السياسة الذي تعلم به هذه المقولة، أمر لا يجوز التمسك به في زماننا على الإطلاق.

لقد بينت إلى أي مدى تشابكت خيوط الشعر مع نسيج الحياة الاجتماعية والسياسية في إنجلترا منذ عصر النهضة حتى منتصف القرن الثامن عشر من أجل أن أرسم خريطة الاستجابة الأدبية ودلالاتها. فحين يتبوأ الشعر مكانه بين مسائر الأنشطة الإنسانية الأخرى وتتقاطع علاقاته بها، وحين تكون صلة المؤلف بجمهوره مباشرة وحميمة، فإن استجابة الجمهور تحدد بشكل حاسم طبيعة النشاط الأدبي وأهميته وتوجهاته. ولما كانت الاستجابة هي ما تبتغيه القصيدة، فإن همها سينصب بالدرجة الأولى على الوسيلة المؤثرة التي تحقق بها ذلك. ولكن على العكس من ذلك، تمر عملية الاستجابة لدى النقاد المعاصرين بمجموعة من التساؤلات حول شرعية مناقشة الاستجابة وعدمها، وحول ما إذا كانت الاستجابة تعتبر جزءاً من المعنى أو ما إذا كنا نبحث عن المعنى في النص أم لدى القارئ. إن هؤلاء النقاد

لا يشرعون في طرح هذه التساؤلات على العمل الفني الذي يتناول قضايا ذات طابع قومي إلا بعد أن يقطعوه من جذوره الضاربة في الحياة السياسية والوثرات المحيطة به ، وإلا بعد أن يفقد قوته وسلطانه على التأثير في الرأي العام . إنهم حين يغطون ذلك بتغيير مفهوم الأدب ومفهوم الاستجابة الأدبية .

إن التناقض الصارخ بين مفهوم الشكلانيين formalists للأدب والمفاهيم التي حملتها العصور السابقة - العصر الكلاسيكي وعصر النهضة وبداية القرن الثامن عشر - أخذ في الضعف والزوال . فكلما اقتربت الظروف الاقتصادية والاجتماعية والسياسية أكثر وأكثر من ظروف حياتنا الحاضرة يتخذ الأدب مفاهيم قريبة منا ومألوفة لنا . ولذلك رأينا تطور النظرية الأدبية منذ ما قبل الرومانسية يسير في خط مستقيم يؤدي إلى مرحلة الشكلانية النقدية ، ويمثل في الوقت نفسه ارتدادا وتخليا عن كل المفاهيم السابقة التي تحكم فيها منذ عصر النهضة . وهذا التحول الملحوظ - على عمقه وتدرجه واستمراره - يتبدى أكثر ما يتبدى في تغير مفهوم الاستجابة الأدبية الذي كان وما يزال في صورة الاهتمام النقدي ، ومن ثم تحتمت صياغته من جديد وكأنه لم يكن .

بدايات الشكلانية : من كيمس Kames إلى ريتشاردز

(*) I. A. Richards

بدأت عملية الفصل الأدب عن الحياة السياسية منذ منتصف القرن الثامن عشر ، حينما أخذ نظام رعاية الإقطاعيين للأدباء في التلاشي ، وانتشرت المطابع التي مارست الطباعة بشكل تجاري ، واتسعت دائرة القراءة ، مما أدى إلى تغيير العلاقة بين المؤلفين

والقراء^(٣٣). ويذكرنا كريستوفر كودويل بأن الشاعر حينما ينظم أشعاره واضعاً نصب عينيه ولي نصته وحاشيته فسوف "يراعي مقام من يخاطبهم ، ويستخدم اللغة المتداولة بينهم ، ويصدر عن حاجة جمهور مخصوص يلقي عليهم أشعاره ويرصد تأثيرها عليهم"^(٣٤). أما إذا كان تكسب الأديب يعتمد على مبيعات كتبه المطبوعة فإن علاقته الخاصة بجمهوره ستتقطع وتصبح مجرد علاقة اقتصادية . لقد مضى الزمن الذي كان يوزع الأديب مخطوطات أعماله على دائرة ضيقة من أصدقائه ومعارفه ، وينشد فيه الشاعر قصائده في المحافل الخاصة ، وينتهادى فيه أصحاب المونونيات sonnets والمقطعات الشعرية ؛ وحل عصر جديد لا يعرف إلا الأعمال الأدبية المطبوعة التي يعاد نشرها ، ويحصل عليها كل من يستطيع القراءة . ومن ثم كانت الهوية الزمنية والجغرافية التي قد تفصل مبدع العمل عن قرائه ، كبيرة وغير محدودة . يقول برتراند برونسون في دراسته عن صلة المؤلف والقارئ في آخر القرن الثامن عشر : " ومنذ ذلك الوقت اضطرر ظهور جيل من الأدباء الذين يكتبون لجمهرة عريضة من القراء دون سابق معرفة أو تمييز ، ويتقبلون هذا الانفصال شرطاً أساسياً لإبداعهم الأدبي ، ويخاطبون جمهورهم بطريقة غير مرئية عبر ستار الطباعة الصفريق المجهول"^(٣٥). وهكذا تحررت عملية الإنتاج الأدبي واستهلاكه (تلقيه) من أي سياق اجتماعي كان يربط الأديب بالقارئ ، بعد أن كانت مرتبطة به ورزحة تحت وطأته ؛ وصار للأدب خصوصيته وذاتيته ، وأصبح الشاعر يبدع " قصيدة في البهجة " بدلاً من أن ينظم قصيدة بمناسبة تكشين قبو الشراب في قصر ...

إن أدب المشاعر الذي ولد في النصف الثاني من القرن الثامن عشر - الروايات العاطفية - والرواية التاريخية القومية ، وشعر

الحساسية - تشكل من أجل أن يبت في القارئ أوتاراً من الخبرات والتجارب العاطفية ، بدلا من أن يوجه شخصيته ويحكم سلوكه ، واستهدف جوانب الحياة النفسية للأفراد فلم ينشغل بوحدة المعايير التي توجه المجتمع في القضايا العامة . وواكب هذا التطور في مجال الأدب تطور في مجال النقد انتقل فيه الاهتمام من دراسة تأثيرات الأدب الاجتماعية والأخلاقية إلى دراسة سيكولوجية القراءة ، حتى تغير مفهوم الأدب من كونه ذا صبغة اجتماعية وسياسية إلى مفهوم ذاتي ونفسي محض . ونستطيع أن نستخلص روح هذه الحركة النقدية من اهتمامها الكبير بالبلاغي الروماني لونغينوس^(٢٠) الذي صرف جهده إلى دراسة الوسائل المختلفة التي يحقق بها الكلام تأثيره العاطفي على القارئ . ومع أن نقاد القرن الثامن عشر يشاركون لونغينوس اعتقاده بأن الشعر ينبغي أن يثير أقوى المشاعر ، نراهم أقل منه اهتماما في الوسيلة التي يحقق من خلالها ذلك ؛ بل إنهم بصرفون همهم الأكبر إلى دراسة الصور والمشاهد الحية التي تولدها تلك الوسيلة في ذهن القارئ . ومن ثم يقول لورد كيمس :

" تعتمد قوة اللغة في إثارة المشاعر كلية على توليد صور حية شبيهة فيها . ولن تهتز عواطف القارئ أو تختلج أحاسيسه إلا عندما يجد نفسه مستغرقا فيما يشبه الحلم ، فيتخيل - غير مدرك أنه يقرأ - كل حادثه ويمثلها وكأنه رآها رأي العين " (٢١).

وقد مر بنا في بداية هذه الدراسة ما وصى به لونغينوس من أساليب فنية تنقل القارئ إلى عالم وصفي يعايش أحداثه ومشاهداته . بيد أن لورد كيمس يهدف إلى شرح الطريقة التي يعمل بها الذهن (حيث تأثيره الصور الحية الخالصة) ، وإلى وصف الحالة الذهنية لدى القارئ

المستغرق في خياله (حالة تشبه الحلم) . ومن ثم فهو - على خلاف بوب وسيدني - ليس في حاجة إلى أن يضع رسالة في الدفاع عن الشعر ، لأنه معني في المقام الأول بما يشيوعه الأدب من " نشاط فكري " وما يثيره من " تعاطف " لدى القارئ ، بفعالية تفوق فعالية الحقائق التاريخية^(٣٦) . إنه يسعى بصبر وأناة إلى تأسيس نظرية شاملة تصف علاقة اللغة بالاستجابة العاطفية من أجل أن يوسع إدراك القارئ وفهمه للشعر .

إن موضوعه جمالي بالدرجة الأولى ، أي دراسة جماليات تلقي الأعمال الفنية وتقييمها ؛ حتى صار النقد الأدبي علماً بكتابات كيمس ومعاصريه : ريتشارد هيرد Hurd ، وإدموند بيرك Burke ، وألكسندر جيرارد Gerard ، وسير جوشوا رينولدز Reynolds الذين اتخذوا من ضروب الاستجابة العاطفية للأدب والفنون الأخرى دليلاً عملياً يؤكد الفرضياتهم حول القوانين الكونية التي تتحكم في العقل البشري . فلم يعد تلقي العمل الفني مناسبة اجتماعية تعود فوائدها على المبدع وجمهوره ، وإنما صارت عملية التلقي " حالة Object " تخضع للتحليل العلمي الأكاديمي . وما يسفر عنه التحليل من " النتائج " أو الخبرات والعواطف - أياً كانت - هو أمر مرغوب وشائق ومثير في حد ذاته ، ولا يمت من قريب أو بعيد إلى دعوى الإسهام في بناء مواطنين صالحين . فإذا آمننا باستقلال العمل الأدبي ، وبأن الإطار المرجعي للتجربة الأدبية - كما يقول ر. س. - كرين R. S. Crane - هو " دولة الحروف [النص] لا الدولة " فلننا سوف نرى العمل الأدبي أيقونة لا نبوتاً ، ونرى المبدع شخصاً آخر لا يضر أحداً^(٣٧) ، وأستطيع أن أضيف : ولا ينفع أحداً أيضاً .

ومع ذلك ظلت النظرية الأدبية في بداية القرن التاسع عشر تجاهد في مسيل أن تكشف عن فائدة الشعر (الأدب) وما يستطيع

الشاعر (الأديب) أن يقدمه . فبعد الثورة الفرنسية تحولت دراسة أدب المشاعر والأحاسيس (شعر الحساسيات) من تناوله تناولاً صرفاً لا يدين لمؤثرات خارجة عنه ، إلى جهد يحاول أن يبرز قوة الشعر في السيطرة على المشاعر وقدرته على أن يوحد البشر بإثارة أعرق العواطف لديهم . وها هو وردزورث Wordsworth يؤكد الفوائد المعنوية والأخلاقية للشعر باعتباره مكن القوة للأخوة الإنسانية وعاملاً فعالاً في بناء الحضارة . وهو يؤمن بأننا أشد ما نكون حاجة إلى قوة الشعر التطهيرية نظراً لتراحم البشر المتزايد في المدن .. مما عطل قدرة العقل على التمييز... بل إن الحياة الرتيبة تجعلنا نتطلع بلهفة عارمة إلى وقوع شيء غير عادي يتلقفه ذهننا بامتنان " . ويمضي وردزورث فيثبت أن شعره يستطيع أن يتصدى لكل أسباب الرتابة والملالة ، وأن ينهض بدوره في تنقية عواطفنا وتطهيرها ، وتحرير عقولنا وتنويرها ، وتوسيع مداركنا وتنقية أفهامنا ، دون حاجة إلى اتخاذ إجراءات باللغة العف والضرر . ولكن على الرغم من أن تصنيف وردزورث لشعره ذو صبغة سياسية ، فإن مفهومه للاستجابة أبعد ما يكون عن السياسة ؛ ذلك لأن القصيدة يجب ألا تثير فينا مشاعر معينة أو تحتثنا على سلوك ما ، ولكن ينبغي أن تسمو بمداركنا التي تستقبل هذه التجربة . ويفهم من ذلك أن تأثير الشعر تأثير خفي ؛ لأنه قد يغير عواطف المرء تغييراً غير محسوس ولا مرئي ، ولكنه لا يستطيع أن يغير شيئاً من عالمه الخارجي ولا حياته اليومية ، ولا ينبغي له أن يفعل . فغاية الشعر ، كي يصل إلى أقصى درجات التأثير والفعالية ، أن يتغلغل إلى أعرق أعماق التجربة الإنسانية بدلا من أن يبذل طاقته عبثاً في قضايا اجتماعية .

وإذا كانت رسالة وردزورث الإنسانية الطامحة قد أدت به إلى

تعميم ما كان ينبغي تحديده بالنسبة لغايات الشعر ، فإن شيلي Shelley قد ذهب إلى ما هو أبعد من ذلك ، حيث يعتقد أن الشعر هو أفضل آمال الإنسان ، ومن ثم يجب ألا يوظف في توجيه سلوكه نحو غاية معينة ، أو محدودة طبعاً^(٣٨). ولأن شيلي يريد أن يحتفظ للشعر بما يراه هو من تأثير قوي وعميق في حياة البشر ، فقد جرده من وظيفته التقليدية باعتباره منظم السلوك الاجتماعي وبقو النظام المدني . ومن ثم كتب يقول : " يخطئ الشاعر إذا جسد تصوراته هو للحق والباطل ، لأنها هي ذاتها تصورات عصره وبيلته ... والإبداع الشعري لا يعأ بأي من هذين الاعتبارين .. والشعراء الخالدون هم من تبرأ أشعارهم من تحقيق أي غاية أخلاقية"^(٣٩).

وعلى حين كان شيلي يطلق تلك الشعارات ، فإن مقالته **دفاع** عن الشعر تعزو ظهور الحضارة الغربية مباشرة إلى الشعر ؛ إذ إليه يرجع فضل إلغاء العبودية وتحرير المرأة على سبيل المثال^(٤٠). ولكن مفهوم شيلي للشعر برغم حماسته الظاهرة لرسائلته " وما يتركه الشعراء من بصمات حقيقية على عصرهم والعصور اللاحقة " - لا يتفقد بالظروف التاريخية^(٤١). إنه يصرح بأن الشعر ليس وليد ظروف تاريخية محددة ولا محكوماً بها ؛ لأنه لو كان كذلك فسوف تنحصر رؤيته في نطاق المادة المحدودة ، ويعجزها للتغير الدائم ، ويفقد من ثم ... أسباب بقائه . ولا شك أن هذه المكاتبة السامية التي وضع فيها شيلي الشعر ، كانت مؤشراً على رؤية جديدة لرسالة الشعر، رؤية لا تهلى جديتها على مر الأيام ؛ لأنها تفصل الشعر عن مستجدات الحياة اليومية ومعطياتها ، وتنادي به سجلاً للقيم العليا .

وثمة مفارقات عجيبة أسهمت في تطور النظرية الأدبية طوال

القرن التاسع عشر ، وبشرت بمزيد من التطور في القرن العشرين . فحين ازداد الوعي بالتاريخ وساد الاعتقاد بأهميته في تطور الفكر النقدي ، أخذ النقاد والشعراء يتحدثون عن الشعر الذي يتجاوز الزمان والمكان ولا يتقيد بالتاريخ والبيئة . وحين انطلقت الشعارات الضخمة تنوء بقوة الشعر وسلطاته على الضمير الإنساني ، وتنادي بأن "الشعراء هم الموجهون المجهولون للعالم .. الذين يوحّدون ملكة الإنسان الشاسعة " - سرت نغمة حزينة تصف الشاعر بأنه وحيد وعاجز ، "عندليب يقبع في الظلام ، ويشدو بأعذب الألحان كي يمسي بها وحدته"^(٢٦) . وحين تنأى الإنجليز بأن أدبهم هو أعظم رصيد قومي يمتلكونه ، بل أعظم من إمبراطورية الهند ذاتها ، وجده الأبناء أسوأ الطرق لكسب العرش^(٢٧) .

وربما كانت هذه المفارقات المعجبة سببا في الفجوة التي شهدتها القرن التاسع عشر بين النشاط الأدبي والحياة السامية والاجتماعية . فعندما أصبح الشاعر يوصف بأنه الروح العفوية الملهمة ، وأنه أكثر الناس حساسية وأرهمهم مشاعر ، فقد عزل نفسه عن مسالر المجتمع ولم يعد يصلح لمعية رجال السياسة وأصحاب السلطان . وصار الشعراء (الأبناء) يكتبون لجمهور غير محدد ، وغير معروف الهوية والمزاج بعد أن كانوا يتوجهون بأدبهم إلى نخبة معروفة من النبلاء والوجهاء . بل إن الدعاوى التي راجت عن "عفوية" الشعر " ... لم تعد تصلح لحركة البيع في سوق النشر ؛ فكانت نسخ ديوان حكايات شعرية غنائية *Lyrical Ballads* " مرتجعات " بتعبير الناشرين ، على حين كانت الحكايات الشعرية الجنسية التي تنتمي إلى الشرق " تباع بالآلاف"^(٢٨) . ورأينا لأول مرة - كما يقول كودويل - الشعر سلعة تجارية كالجوارب والأحذية^(٢٩) . وباختصار لم تعد ثمة وسيلة أمام الشعراء لقياس تأثير

عمله على الجمهور ، لأن كلا منهما لا يعرف الآخر . وربما يفسر هذا سبب الدعاوى المبالغ فيها التي أطلقها الشعراء عن هوية قرائهم وجمهورهم .

فيؤزم وردزورث أن الشاعر يكتب " للبشر كافة .. على الرغم من اختلاف البيئة والمناخ ، واللغة والعادات ، والشرائع والأعراف ؛ ويرى شيلي الشعر عاملاً فعالاً في لحظة الأمم العظيمة ؛ ويعن كارلايل Carlyle أن الشاعر هو " صوت الأمة المعبر ؛ ويؤمن آرنولد Arnold بأن النقد قادر على تشكيل وجدان ثقافي عام بالغ التميز^(١٦) . ولكن حقيقة الأمر أن جمهور الأدب وقراءه في القرن التاسع عشر كان يتألف من الطبقة الوسطى الجديدة التي تعيش التطورات الصناعية في المدن ، وهي التطورات التي كان يخشاها الشعراء الرومانسيون وأدباء العصر الفيكتوري ويدينون آثارها^(١٧) .

وإن الاختلاف بين الشعراء الرومانسيين ومن سبقوهم في نبذة الدفاع عن الشعر لنشهد على العلاقة المضطربة التي كانت تربط الشعراء الرومانسيين بسائر المجتمع . وعطينا أن نتذكر دفاع سيدني وما تميز به من حرارة وتوهج وسفريّة ، ودفاع بوب الحافل بلطائف الحكم والأمثال وقوة العارضة ؛ ثم نتذكر دفاع وردزورث الجاد الذي لا يخلو من قلق وتردد ، ودفاع شيلي الذي يتسم بالتوتر اليأس ، وادعاءات كارلايل وجعجه . فلنتذكر هذا كله لنقف على الفارق بين عصرين ، وبين نمطين من رؤية علاقة الأدب بالمجتمع ، وعلاقة الأديب بجمهوره .

وفي غمرة المزاعم المتوترة التي أطلقها الرومانسيون عن الأدب بوصفه قوة كونية تسعى لصالح الإنسانية وتستحوذ على قلوب الملايين من البشر ، ظهر مفهوم جديد للشعر يعكس انفصاله عن المجتمع بصورة ألق . فها هو جون ستوارت مل John Stuart Mill ،

الذي يرى الشعر نوعاً من الخلاص ، يعرفه بأنه " ثقافة المشاعر " وأنه بعد عن " عوامل الصراع ومظاهر النقص "؛ وأن القصيدة التي تصرف همها إلى حض الناس على الفعل لا تعد من الشعر في شيء، وإنما هي إلى " الفصاحة Eloquence " أقرب^(١٨). وبهذا النهج الواضح يشير منل إلى الهوية التي تفصل الشعر عن الأمور الدنيوية ، بحيث يصبح الأديب مرادفاً للوجدانية emotionalism والذاتية individualism ، وحياة التأمل والإشراف contemplative ؛ ويصبح العلم والسياسة مرادفين للفكر intellect المسيطر على الحياة المادية . وعلى هذا النحو نفهم عبارة والتر باتير Walter Pater في نهاية مقالته عن وردزورث : " غاية الحياة التأمل لا الفعل ، الوجدان Being لا العمل Doing " ، التي سوف تحدد مسار النظرية الشعرية حتى نهاية القرن . لا يقدم [الشعر] دروساً، ولا يفرض قواعد ، ولا يقودنا إلى غايات نبيلة ؛ وإنما بنأى بأفكارنا لبرهة قصيرة عن آلية الحياة ، ويطبعها بالعواطف المناسبة واضعاً إياها على مشهد الحقائق الكبرى لوجود الإنسان ، تلك الحقائق التي تنمرد على كل رتبة وألية ... ولا شك أن تحقق ذلك هو هدف الثقافات جميعاً^(١٩).

وهكذا اعتبر نقاد الأدب ومنظروه في القرن التاسع عشر غياب التأثير المادي على جو الإبداع سمة أساسية من سمات الفن ، وحاولوا اغتراب الفنان المتزايد عن المجتمع إلى عامل إيجابي . وعدوا الشعر أسمى درجات التجلي الثقافي ، لأنه - على عكس أي خطاب آخر - لا يوظف لغاية معينة ، ولا يدين بولاء لأحد ، ولا يخدم قضية محددة . وسمة الشعر الخالد - في رأي ماثيو آرنولد - أن يتحرر ويبرأ من المصالح الضيقة ؛ لأنه ... الأمين " على آفاق البشر الكبرى " . ومن ثم يجد آرنولد نفسه مضطراً إلى استبعاد أي عمل أدبي تفوح منه رائحة

" الحاجة الضيقة والغاية المحدودة" ^(٥٠). والنقد مثل الشعر ينبغي ألا يكون " أداة يسخرها الأفراد والجماعات لخدمة أغراض عملية "، بل يجب أن يسعى " إلى إطلاق حرية العقل في كل الموضوعات ، وأن يترفع بشدة عن الخضوع لأي ... مؤثرات سياسية ، وأهواء شخصية ، واعتبارات عملية" ^(٥١). ولما كان آرنولد ينوط أعظم المهام التاريخية بالأدب ، فإنه يسعى - مثل شيلي - إلى تحريره من التاريخ العارض - ذلك لأن الأدب الخالد هو الذي ينتزل من عالم القيم والمثل اللاتناهية - وإلا لقد مصداقيته الكونية ، ووظيفته الروحية ^(٥٢).

الشكلانية وما بعدها : انتصار التفسير

وضعت رؤية القرن التاسع عشر الشعر في أعلى درجات التقدير؛ ولكنها مهدت الطريق لرؤية جديدة في القرن العشرين تحمي الشعر من أن يقع في شرك الاستجابة العاطفية التأثرية affective response ، وتضفي عليه وظيفة بالغة المثالية انتهت به إلى التوصل والهروب من أمور الدنيا جملة . ومن المفارقة أن يكون الناقد الذي قضت أفكاره النقدية على كل آثار دراسة الاستجابة العاطفية التأثرية في الجامعات هو أ. إ. ريتشاردز أكثر نقاد عصره انشغالاً بعملية الاستجابة . إن نظرية ريتشاردز لوظيفة النقد ، التي ورثها عن سلفه آرنولد ، نظرة جد تقليدية ، بمعنى أن كلا الناقدين يؤمن بأن مهمة الأديب الأساسية الأخذ بيد الإنسان في مدارج الحضارة Civilization . ومصطلح "الحضارة" في أواخر القرن التاسع عشر كان يعني حالة روحية من الوجد والتأمل حسبما رأينا في عبارة باتير السالفة : " الوجدان Being لا العمل Doing " . ولكن ريتشاردز أراد أن يرد إلى هذه الحالة الوجدانية

العاطفية معاني التوازن ، والنظام والاضباط ، بحيث تتوازن الانفعالات والعواطف فلا تطفئ عاطفة على أخرى ، ولا تحصر نشاط الإنسان في اتجاه معين ، ويتشكل من ثم وجدان إنساني مثالي^(٣٢) . ووظيفة الشعر العظيم - كما يقول ريتشاردز - أن يهيء لهذه الحالة في نفس القارئ بحيث تسمو به حضارياً^(٣٣) .

وإيمان ريتشاردز بدور الشعر في " أن يؤدي إلى خلاصنا " عن طريق تنظيم عواطفنا المتباينة وضبط انفعالاتنا المتقلبة ، يتفق مع مفهوم القدماء لوظيفة الشعر ، ويعارضه في الوقت نفسه : فحين يسند ريتشاردز إلى الشعر مهمة تنشئة مواطنين صالحين ، فإنه يسير على أثر النقاد الكلاسيكيين ونقاد عصر النهضة ؛ وحين يرى أن سمة الشعر العظيم هي التي تحدد عواطف المتلقي ولا تحرضه على الالتزام بموقف معين ، فإنه يحافظ على إرث أسلافه الإنجليز وردزورث وشيلي وأرنولد . وإذا كان أفلاطون قد نفى للشعر من جمهوريته لأنه يحرك المشاعر والانفعالات ؛ فإن ريتشاردز يرى في الشعر خلاص الإنسان لأنه يضبط إيقاع العواطف والانفعالات ويسيطر عليها .

وقد صارت هذه الرؤية لدور الشعر ، وكونه قوة تنظم علاقات العالم المضطربة ، عماد الفكر النقدي في القرن العشرين . وهي رؤية تضرب بجذورها في التراث النقدي للقرن السابق الذي عزل الشعر عن أحوال العالم بغية إنقاذه وخلصه ؛ إلا أنها اتخذت خطوة إضافية حاسمة نفت عن الشعر مهمة التأثير العاطفي بل حيدت مشاعر المتلقي وعواطفه كما ستجد في نقد ت. س. إليوت T. S. Eliot وحواريه .

يرسي إليوت دعائم نظريته مستلهماً الموروث الرومانسي ، وذلك بالانفارقة بين " تجربة الإنسان العادي .. المشوشة ، والمضطربة والمتشظية " ، وبين " ذهن الشاعر .. الذي يدأب على دمج التجارب

الكلية المستجدة^(٥٥) من خلال القصيدة التي تحتوي على "مصادل موضوعي objective correlative" يوفق بين الحقائق الخارجية والانفعالات الشاعر بها ، أي بين التجربة والذهن^(٥٦). ويؤكد إليوت مسألة التحديد الموضوعي للانفعال أثناء الإبداع الشعري ، للمسبب ذاته الذي دفع ريتشاردز إلى أن ينوط بالشعر مهمة تنظيم المشاعر : أي الرغبة في السيطرة على الانفعالات والعواطف ، واستبعاد كل ما هو مشوش أو مضطرب من التجربة الشعرية . ومن ثم يصر إليوت على أنه ليس ثمة تعادل تام بين انفعالات الشاعر والانفعالات التي تتجلى في القصيدة . فالشاعر لا يعبر عن " نفسه وذاته personality " وإنما عن " وسيط medium " وما يبدعه ليس تعبيراً عن عاطفة أو انفعال ، بل هو " شيء جديد ناتج عن تكثيف تجارب لا حصر لها "؛ لأن الشعر في النهاية ليس إنطلاقاً للمشاعر ، ولكنه هروب منها ؛ وليس تعبيراً عن الذات ولكنه هروب منها^(٥٧).

ولسوف نلاحظ أن إليوت أدخل تغييرين كبيرين في وقت واحد على مسار النظرية الشعرية . فهو أولاً قد أجهز تماماً على العلاقة التي تربط القصيدة بمبدعها بإتكار أي صلة بين حياة العمل وحياة صاحبه . وهو ثانياً قد حول نظرية ريتشاردز التي ترى الشعر موازنة بين الانفعالات المتضاربة في نفس القارئ من نظرية للقراءة إلى نظرية للشعر ذاته . وعلى ذلك أصبحت القصيدة صورة للنظام والتوازن ، وصيغة تناغم تسعى البشرية لتحقيقها . ولم تعد القصيدة تعبيراً عن ذات مخصوصة أو شعور معين أو لحظة من التاريخ ، بل غدت تمثل نهاية التاريخ . إنها مثل الإناء الإغريقي Grecian Urn - كما فسّر كلينث بروكس C. Brooks قصيدة كيتس Keats بنفس العنوان - نمضة مصورة للبقاء .. وعلى حين عزا النقاد الرومانسيون ونقاد العصر الفيكتوري

إلى الشعراء ما كانوا يتمنونونه من نفوذ وسلطان ، فإن نقاد القرن العشرين خلعوا على الشعر صفات طالما استشعروا حاجة الحياة الحديثة إليها .

ثمة طريقة أخرى لوصف التغيير الذي أحدثته إليوت في مسار النظرية النقدية الجديدة ، وهي أن أفكاره النقدية حولت الاهتمام النقدي من التركيز على سياق الشعر إلى الشعر ذاته . فالرؤية الشكلانية لا تنظر إلى الشعر باعتباره أداة تمسخها الدولة من أجل تنشئة مواطنين صالحين ، أو شعارات دافئة تحرك مشاعر الإنسان وتوحده على أساس عاطفي ، أو وسيلة ترفه أحاسيسه وتسمو به حضاريا ، أو حالة روحية من الوجد والتأمل ، أو إدارة توازن تضبط الانفعالات النفسية المضطربة لدى قارئه . وإنما غاية الشعر أن يقدم للإنسان صورة للكمال ، وهذا ينشده : وهذا هو ما بجعله على محك القيم أرقى من الطبيعة وأسمى من الحياة الإنسانية ذاتها . ولما كانت غاية الشعر في ذاته لا في غرض خارج عنه ، فإن عملية الاستجابة الأدبية تصبح تبعا لذلك بلا معنى ؛ وتحتجب عن الأنظار كل قضاياها التي شغلت نقاد الأدب من لدن أفلاطون حتى هؤلاء الشكلانيين .

وعلى الرغم من أن النظرية النقدية صرفت أنظارها من التركيز على وصف وظيفة الشعر إلى وصف البناء الشعري ، ظل النقد مشغولا بما تشغل به بوب وسيدني ، وهو الدفاع عن الشعر ضد الذين يحطون من شأنه ، وزيادة الاهتمام به ، ودعم مكانته . وقام النقاد الجدد بجهد غير منكور في هذا الصدد ، وحققوا فيه نتائج مذهلة .

إن التحدي المعرفي الذي واجهه النقاد الجدد - وخاصة في مجال العلم Science حدد لهم مسار النظرية الشعرية بصورة كبيرة ، مثلما كان هجوم المعترضتين Parityan على الشعر سببا في تحديد مسارها

أثناء عصر النهضة . ولكن الهجوم على الشعر في القرن العشرين لم يكن له أدنى صلة - كما كان الحال في عصر النهضة - بتأثيره وقدرته على خداع متعاطيه أو إفسادهم ؛ بل كان يتساءل عن نوع المعرفة التي يقدمها الشعر . ويرجع السبب في ذلك إلى الموقف العدائي المهين الذي أضمرته الفلسفة الطوم الوضعية نحو اللغة . إذ عدت هذه الرؤية اللغة وسيطاً محايداً ومباشراً يتمثل حقائق العالم المادي وينقلها : " فمن ناحية هناك أولاً خلاصة أو مضمون الرسالة العظمية وهو بمثابة كل شيء ؛ ومن ناحية أخرى تالية هناك الشكل اللفظي الذي يعبر عن ذلك المضمون وهو بمثابة لا شيء " (٥٨) . وليس للغة سلطان بذاتها ، ولا تملك من أمرها شيئاً اللهم إلا أن تعكس صورة واقع مطابق للوجود . وعلى ذلك فالأدب الذي يعتمد على توظيف اللغة لتبليغ رسالته ، عاجز لا يملك من أمره شيئاً . ولا ينقل من المعرفة إلا ما سبق أن أتاحت له وسفل أخرى . وفضلاً عن ذلك لا ينقل الأدب سوى أنواع من المعرفة لا تصلح للقياس العظمي كالمببول والمشاعر والقيم الإنسانية . ومن ثم فإن الدراسات الأدبية التي لا تخضع موضوعاتها للقياس الكمي ، ولا تتخذ منهاجاً شكلاً محدداً ، وتستعصي نتائجها على التحري والتثبت الموضوعي ، لا يمكن بحال أن تنافس العظم مكانه وأهميته ، في مجتمع لا يعترف إلا بالقيم الوضعية المادية .

وليس أمام الأدب من سبيل لتفنيد هذه المزاعم وإثبات أحقيته بمكان لائق في المجتمع سوى أن يتحدى الإطار الوضعي المادي الذي يعتمد عليه العلم . وهذا بالضبط ما صنعه النقد المبني على استجابة القارئ في المرحلة الأخيرة . فقد حاول للنقاد الجدد في أول الأمر أن يثبتوا أن لغة الشعر / الأدب تتميز أنطولوجياً^(٥٩) عن لغة العلم ، وأن الموضوعات التي تتناولها تختلف أنطولوجياً عن موضوعات البحث

العلمي (وبالتالي تتفوق عليها) * يستطيع العلم بدقته المعهودة أن يتعامل مع بعض الأمور ... والشعر أيضا يمثل خصوصية لغوية هدفها الدقة ؛ إلا أنه يرمي إلى تناول أمور أخرى غير التي يختص بها العلم ...^(٩٩). وهذه الأمور - الميول والمشاعر وعمليات التفسير - لها طبيعة الحقل الثابتة ؛ إنها الكليات الجامعة للطبيعة البشرية ، كما أن القوانين العلمية هي الكليات الجامعة للطبيعة المادية . بيد أن اللغة التي تعبر عن الحقيقة في الشعر - على عكس لغة العلم - لا تنفصل عن الرسالة التي تبلغها ؛ ومن ثم فإن اللغة الشعرية مختلفة أنطولوجيا عن اللغة العلمية ، حيث إن مضمونها يستحيل فصله أو التعبير عنه بأي وسيلة أخرى .

إن جهود النقاد الجدد لوضع تعريف جديد أصبح الألب بمقتضاء " مصدرا معرفيا متميزا *sui generis* له مكانة أنطولوجية خاصة " ، تؤسس مفهوما جديدا للإبداع الأدبي و عملية التفسير التي تتناولها^(١٠٠). والتفسير المنشود للعمل الأدبي هو ذروة النقد ، وهو - بحسب المفهوم الشكلي للألب - أمر لا ينهض به رجل الشارع ؛ لأن تميز العمل الأدبي شكلا ومضمونا يتطلب من المفسر تمرسا ودرية بخصائص التعبير الشعري المعقدة . وبالجملية يرى النقاد الجدد قواعد وضوابط للدراسات الأدبية لا تخرج بها عن الإطار العلمي الموضوعي .

ولما كان الخطاب الأدبي متميزا من الناحية الأنطولوجية عن سائر أنواع الخطاب الأخرى ، فإن علم النقد ينبغي أن يعزل عن سائر العلوم المتاخمة له كالتاريخ ، والسيرة ، والاجتماع ، وعلم النفس . ويشدد بروكس Brooks ووارين Warren على قرائهم أن يدرسوا الشعر بوصفه شعرا ، وألا يخلطوه بسائر أشكال التعبير اللغوي المشابهة^(١٠١). ذلك لأن خصوصية التعبير الشعري تستتبع بالضرورة تطويرا في

مفردات الخطاب النقدي الذي يتناول القصيدة ، ووضع معايير متقنة في تحليل النص ، تجعل من عملية التفسير علما يدرس في الكليات والجامعات على نطاق واسع . ويترتب على ذلك كله أن يتبوأ النقاد وأساتذة الأدب - باعتبارهم خبراء متخصصين - مكانتهم الأكاديمية المستحقة ، وأن يزاحم النقد مختلف العلوم الطبيعية والاجتماعية في الحصول على دعم المؤسسات ، وأن يسطع نجم الشعر في سماء هذا العالم المادي .

ومهما يكن من أمر فإن عملية التفسير حسب الرؤية الشكلانية قد طبعت كل المحاولات النقدية في القرن العشرين ، وغدت جزءا لا يتجزأ من مفرداتها حتى وهي تحاول التخلص من قبضة الاتجاه الشكلاني. وليس أدل على ذلك من أن غاية النقد المبنى على استجابة القارئ هي: أن يبحث عن معنى العمل الأدبي على الرغم من هجومه المرير على النقد الجديد .

لقد ولد النقد المبنى على استجابة القارئ في المستويات والسمعيات نتيجة ضغوط ثقافية ومؤسسية كما حدث للنقد الجديد من قبل . ولكن النقد الجديد (الشكلي) الآن قد ضيق على نفسه الخناق، وحصر نفسه في دائرة المثقفين وطلاب الأدب ولم يعد قادرا على مواكبة المتغيرات الثقافية ، بعد أن نهذ كل صلة بالعلوم المتاخمة له، واستبعد المشاعر الخاصة بدعوى الموضوعية والصرامة العلمية . بيد أن النقاد المنتمين إلى النقد المبنى على استجابة القارئ لم يجدوا ضيما من مقاسمة القارئ غير المتخصص سلطتهم النقدية ، ولا بأسا في الإفادة القصوى من علوم أخرى كالفلسفة وعلم النفس وعلم اللغة وغيرها ، بل أتاحوا للمشاعر الخاصة أن تضرب بسهم وافر في عمية التحليل النصي textual explication . ووجهوا أشد حملاتهم النقدية

ضراوة إلى ويمسات Wimsatt وبيرد سبلي Beardsley وخاصة في مقالهما عن " وهم التأثير Affective Fallacy ^(٩) . حيث دافعوا عن دور القارئ النقدي في تحديد معنى النص ^(١٠) . وأعلنوا أن القصيدة ليست عرضاً في ذاتها بل بقدر ما يضيفه كل مُتلقٍ إليها من تجربته الخاصة : أي أن ماهية القصيدة تتشكل بما تفعل ^(١١) .

وهكذا أسقط النقد المبني على استجابة القارئ كل حواظ العزلة والحصار والصرامة التي فرضها النقد الجديد على عملية التفسير النقدي، وأعاد إليها دور القارئ الذي طالما أنكره النقاد الجدد. ومن ثم فتح النقد المبني على استجابة القارئ الباب واسعاً لكي يستقبل التحليل النصي انطباعات المتلقي، وأهواءه، وانفعالاته، وذاتيته، التي طالما حصن النقاد الجدد " علم " النقد من مضارها .

غير أن نظرية النقد المبني على استجابة القارئ في الحقيقة دخلت هي الأخرى في صراع مع العلم Science ، كما صنعت النظرية الشكلانية من قبل . وقد اختلفت كلتاها في الوسائل ، واتفقتا على الهدف ؛ حيث حاولت الأخيرة تطبيق المنهج العلمي الموضوعي اليقيني دفاعاً عن الأدب في عالم وضعي ، على حين انصرف النقاد المعنيون بالتلقي إلى تقويض أسس المذهب الوضعي جملة . وإذا كانت الشكلانية فرقت بين لغة العلم ولغة الأدب ، فاستندت إلى الأخيرة خصوصية تتميز بها عن الأولى ، فإن نظرية التلقي أنكرت أي تفرقة بينهما من حيث اتصالهما بالواقع ، وحرمت العلم من الموضوعية التي يدعي بها تفوقه على الأدب في مجال المعرفة .

ولكن على الرغم من مزاعم نظرية التلقي ، لا يستطيع المرء أن ينكر ما أحرزه النقاد الجدد والنقد الشكلاني من نجاح في تبني الرؤية

العلمية ، حتى صارت ممارساتهم النقدية تمثل حجر الزاوية في مناهج النقد الأدبي الحديث التي تنبناها الكليات والمعاهد . ولا تكاد تخلو رؤية نقدية من التأثير بهذه الممارسات ، حتى النقد المبنى على استجابة القارئ - الذي حاول تقويض دعائم الشكالية - لم يستطع هو الآخر أن ينكر ارتباط النقد بالتحليل النصي من منظور شكلي. وظلت عمالة التفسير هي التي تحكم مناهج تدريس النقد، وتطبع كل الكتابات النقدية المنشورة في وقتنا الراهن كما فطت عندما كان النقد الجديد يعش أزمى عصوره خلال الأربعينيات والخمسينيات . ولا يبدو أن شيئاً تغير على المدى الطويل في تاريخ النقد الأدبي ، رغم اجتهد نقاد الاستجابة والتلقي ومحاولتهم صرف الاهتمام عن المعنى الكامل في النص إلى المعنى الكامن في نفس القارئ . وما زال الأساتذة والطلاب في الجامعات يمارسون النقد وتحليل النصوص ، وإن اختلفت المفردات والمصطلحات .

وإذا كان الطلاب في قاعات الدراسة يسجلون انطباعاتهم حول أثر النص في نفوسهم - على الرغم من اختلاف ذلك عن التحليل الشكلي لتشكيلات الصور اختلافاً جوهرياً - فما زال دينهم البحث عن المعنى الذي يعتبر النص تجسداً له ، وما زالت ممارستهم تنصب على القصائد التي تزخر بالمفارقة irony ، والتناقض الظاهري paradox ، والإبهام ambiguity ، وتعدد المعنى complexity ، والوحدة العضوية organic unity ، والتخفي وراء ضمير المتكلم persona^(١) . ففي مقالة نقدية حديثة كتبها ولتر مايكلز Walter Michaels بعنوان "أعماق والدين الخادعة Walden's False Bottoms"^(٢) يتضح لنا أن نظرية النقد المبنى على استجابة القارئ لم تؤثر كثيراً في النقد التطبيقي الذي تزخر به أشد المجالات المتخصصة طليعية^(٣) . وبناء على ما توصل إليه

مايكلز ، لم نعد نفسر هذه الرواية على أساس من وحدتها العضوية ، ولا على وحدة العمل في نفس القارئ ، بل بالنظر إلى كونها نصا متناقضا يضع القارئ في موقف لا يحسد عليه : موقف يتحتم عليه فيه أن يقرر ماهية الواقع ، على حين يسلبه - في الوقت نفسه - دواعي اتخاذ مثل هذا القرار . وإذا كان مايكلز قد استعصى عليه التوصل إلى تفسير نهائي للرواية ، فإن ذلك لا ينفي أن رؤيته النقدية تحدث كل التفسيرات التقليدية السابقة في نقد الرواية ، وقراءتها قراءة جديدة . وتخلص المقالة إلى أن غاية التفسير في التفسير ذاته ، بغض النظر عن التوصل إلى نتائج ، وأن النقد ليس له مهمة سوى مهمة التفسير . وهكذا يبدو أنه لا مخرج عن التفسير في كل الأحوال مهما كان النص مفتوحا undecidable لكل الاحتمالات كما يقول النقاد التفكيكيون ؛ لأن الاتجاه الشكلي قد أرسى دعائم الإطار النقدي الذي يصدر عنه النقد المعاصرون ، وجعل التفسير محوره ومنطلقه .

الهوامش

(١) فطحي سيول المثال يصرح فوالفاجنج أيزر Isar وموديل ريفاتير Riffaterre اللذان لم يتخطيا تماماً عن التكرارية ، بأن " متعة القارئ تبدأ حين يصير هو نفسه منتجاً فعالاً ، وأن " صلية التحليل السيميوطيقي هي في ذهن القارئ . ويذهب وولتر سلاتوف Slatoft إلى أبعد من ذلك نقلياً عن شأن النص ، فيقول : " ليس للأصالح الأدبية أي خصائص خاصة سوى ما يتكون منها في أذهانتنا . " ويمضي لذلك الذين يضمنون على التحليل النفسي أبعد من ذلك حين يظنون القارئ محل للنص باعتباره هدفاً للتحليل النفسي . فيقوم نورمان هولاند Holland : " فمهم أن نعرف أن القصص " لا تلبي " وحدها ولا بنفسها شيئاً .. ولكن بمن يستخدمونها .. تارة من أجل الفكرة أو الموضوع Theme ، وتارة من أجل الفانتازيا Fantasy ، وتارة من أجل التحويل Transformation . " ويضمم ديفيد بليتس Bleich هذه النقطة لغير لتشمل كل ما يقال : " إن معاني الكلمات مفردة أو مستعمدة تعتمد كلية على من يقرأها ويغير الآخرين بمعطياتها . " ولغيراً يأتي نفس الاستجابة المتشاكرون بالبنوية ، فنراه لم يتكروا أن تكون للنصوص الأدبية دلالاتها وحدها وبأنفسها لحسب ، بل يقرن أيضاً عن القارئ أي فكرة على هذا مقلهم الخاصة . ومن ثم يكتب جونثان كالر Culler : " يكون للقصة .. معنى (لا في إطار من المواصلات استوعبه القارئ وإنما في " ويطعن مستقلى فوش Fish أن " موضوعية النص محض خرافة " وأنه " لا توجد نصوص ثابتة وإنما توجد لها الاستجابات النفسية " التي كل ما سبق في .

Wolfgang Iser, *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response* (Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1978), p. 108; Michael Riffaterre, *The Semiotics of Poetry* (Bloomington: Indiana University Press, 1978), p. 4; Walter Slatoft, *With Respect to Readers: Dimensions of Literary Response* (Ithaca: Cornell University Press, 1970), p. 23; Norman N. Holland, *5 Readers Reading* (New Haven: Yale University Press, 1975), p. 39; David Bleich, *Subjective Criticism* (Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1978), p. 7; Jonathan Culler, *Structuralist Poetics, Structuralism, Linguistics, and the Study of Literature* (Ithaca University Press, 1975), p. 116; Stanley E. Fish, "Literature in the Reader: Affective Stylistics," *New Literary History* 2, no. 1 (Autumn 1970): 140 (chapter 6 in this volume, Mem. "Interpreting the Variorum," *Critical Inquiry* 2 no. 2 (Spring 1976): 484 (chapter 18 in this volume).

- 2) W. K. Wimsatt, Jr., and Monroe Beardsley, "The Affective Fallacy" *The Verbal Icon: Studies in the Meaning of Poetry* (Lexington: The University Press of Kentucky, 1954), p. 22.

(٥) عالم البلاغة الروماني قدي عطف في القرن ثلث الميلادي ، وتلعب فيه هذه الرسالة المذكورة ، وأقبل إنها كتبت قبل ذلك . وقد تعبت هذه الرسالة دوراً هاماً في النقد الأدبي الأوروبي ، لأنها طورت فكرة الأسلوب وتقسيم البلاغي اليوناني لأساليب الكلام ، إلى الاستجابة للكاتب للأدب الأدبية لدى القارئ عن طريق التفكير المعطلي .

- 3) Longinus, *On the Sublime*, trans. Rhys Roberts (Cambridge: Cambridge University Press (1899), as reprinted in James H. Smith and Edd Winfield Parks, eds, *The Great Critics: An Anthology of Literary Criticism* (New York: W. W. Norton & Co., 1951), pp. 92 - 93.

- 4) Aristotle, *Poetics*, trans. S. H. Butcher, *Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art* (London : Macmillan, 1899), as reprinted in Smith and Parker, eds., *The Great Critics*, p. 61.

٥) في الفقرة الأولى وقرابة من في السمو *on the Sublime* ، يوصف السمو باعتباره خاصية من خصائص قصص بأنه "كلام زجل" ، و" عاطفة حدة" ، و" تنطق" ، وقوة ، وجزالة" ، وأن وقعه على من يسمعه " طاع" ، بحيث يالذ بمجاسع قلبه ويذهله عن نفسه ، وعندما يتصفق كشارع بالسمو أصوات " تنطق به حملته وعظفته بعدا ، وسوف يسحر ويلهم ، ويولجج شعره ويكتسح كل شيء في طريقه .. ويلهب مشاعرنا ويضرب طريقنا " .

٦) جورجياس قصاصي (٤٨٣ - ٣٨٥ ق.م) أحد السوفسطائيين العظيم ، وأول من اهتم بتدريس علم البلاغة ، وتلقين تلاميذه أصول الخطابة وتعطيلهم مخترعات منها ، وصرف اهتمامه إلى العناية بالأساليب الشعرية والتجويرات المؤثرة ، بدلا من الاهتمام بالموضوع والمضمون ، وقد جعله فلاطون أحد موضوعات محاوراته .

٧) في خطبة النداء على هيلين *Encomium of Helen* التي تعد إحدى الخطب القوية المعسيرة عن اعتقاد اليونانيين في قوة الإغراء ، يشبه جورجياس بالسحر والكهانة وتأثير الشراب ، ومن ثم يرى أن هيلين ينبغي أن تبرا مما نسب إليها " لأن الكلام السعري وجبر الطال المفرد به إلى التسليم بما يقال والإنحياز له . وحيث انخرى الكلام هيلين قبلها بريلة من الثوم والاستهجان " ، نظر :

(*Ancient Literary Criticism - The Principal Texts in New Translations*, ed. D. A. Russell and M. Winterbottom, trans. D. A. Russell (Oxford : The Clarendon Press, 1972), pp. 6 - 8). On the Greek conception of language, see James Struwer, "The Background of Humanist Historical Language: The Quarrel of Philosophy and Rhetoric," in *The Language of History in the Renaissance* (Princeton : Princeton University Press, 1970), pp. 5 - 39.

- 7) Aristophanes, *The Frogs*, trans. Gilbert Murray (New York : Longmans, Green & Co., 1916).

- 8) Aldous, *Literary Criticism in Antiquity*, 2 Vols (Cambridge : Cambridge University Press, 1934). I, pp. 6 - 7. Rosemary Harriott, *Poetry and criticism Before Plato* (London : Methuen & Co., 1969), p. 109.

- 9) Plato, *Phaedrus*, trans. Benjamin Jowett, in *The Dialogues of Plato*, 5 vols., 2nd ed. (Oxford : The Clarendon Press, 1975), II pp. 154 - 55.

١٠) وقعت بعض الأخطاء في النص الإنجليزي المستشهد به هنا ، ويقرجوع إلى الترجمة الإنجليزية الأصلية لمحاورات فلاطون ، صححنا تلك الأخطاء بحيث لنظام المعنى المقصود في هذا السياق .

نظر الفقرة 275 ع من محاضرة فيدروس في : *The Dialogues of Plato*, translated by : Benjamin Jowett, (Sphere Books, London, 1970) Vol. II, p. 295.

- 10) Louise Rosenblatt, "The Poem as Event," *College English* 26, no. 2 (November 1964): 123 - 28 ; Fish, "Literature in the Reader," pp. 129, 131 ; Norman Holland, *The dynamics of Literary* (New York : Oxford University Press, 1968), p. xlii.

- 11) Stephen Orgel, *The Illusion of Power : Political Theater in the English Renaissance* (Berkeley : University of California Press, 1975).

١٦ أشهر بوعين من النقد الكلاسيكي يظهران في عصر النهضة هما : رسائل الفنية أو الفن الشعر *Arts Poetica* كما نجد عند بوتنهام Puttenham في كتابه *Arts of English Poesie* ، وغيره ، وفنوع الأثر هو نقد الأخلاقي الذي يدافع عن الشعر كما نجد عند سيدني ، وهيرود Heywood ، وهارينجتون Harington وقد تجمع مصنفات أخرى بين فنوعين كما في كتاب سمبول دانييل *Daniel Defense of Ryme* ، وتشلمان Chapman في كتابه *Preface to the Odyssey* .

13) Bernard Weinberg, *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, 2 vols (Chicago : The University of Chicago Press, 1961), II, pp. 801 - 805.

14) Ibid., II, 806.

15) Arthur Marotti, " John Donne and the Rewards of Patronage. " *Patronage in the Renaissance*, ed. Stephen Orgel and Guy Lytle (Princeton : Princeton University Press, 1981).

١٦) كنت درست معاصرة تفرط الألب في نسوج الحياة الاجتماعية لعصر النهضة على سبيل المثال ونذهب دانييل جافيتش Daniel Javitch في كتابه :

Poetry and Courtliness in Renaissance England Princeton University Press, 1978

أن نظم الشعر والخطابة في حياة هؤلاء كما من بين الكفيلة التي حددتها قواعد السلوك

الاجتماعي الرقي ، حتى أن كتاب بوتنهام *Art of English Poesie* هو دليل في قواعد السلوك

بقدر ما هو كتاب في فن الشعر ، ولا يرى تعاضدا بين الأمرين . ويحسد جون ستيوارت

John Stevens في كتابه : *Music and Poetry in Poetry in the Early Tudor Court* London :

(Melven & co. 1961) الشعر الفاني في بلاط أسرة تودور بأنه عرض من أعراف النشاط

الاجتماعي " (ص ١٥١) . وصف نظم قصيدة شاعرية أرسلها لشاعر بصحبة هدية أو تذكار حسب

بأنه لا يدخل في عداد الفن ، بقدر ما هو ضرب من الفسلفة كالفن ورياضة الصيد والأسمار

وغيرها من مظان النشاط الاجتماعي التي ميزت حياة الطبقة المرفهة . ويتناول ريتشارد لاسهام

Richard Isonham المسألة من زاوية مختلفة في مقالة عن بعض سوينات سيدني ، حوث يهاجم

نقد الذين غالب عنهم ما ترمي إليه ، وهو تحقيق أرب شخصي لصاحبها ، وطفلقوا يحالون

مضمونها الفلسفي وبهاذا السردى . إلخ . وينتهي إلى أن تلك القصيدة الخالية ليست " إلا شعرا

صليا بهدف مباشرة إلى تحقيق غاية معينة " (ص ١٠٨) من مقاله بعنوان " *Astrophil and*

Stella : Pure and Impure Persuasion " (English Literary Renaissance 2, no. 1 (Winter 1972), pp. 100 - 115.

17) George Puttenham, *The Arte of English Poetrie* (a facsimile reproduction of the 1906 reprint published by A. Constable and Son), intro By Baxter Hathaway, ed Edward Arber (Kent, Ohio : Kent State University Press, 1970), p. 39.

١٨) حول نشأة النقد الأدبي بوصفه علما له شوبطه ، وحرقة لا تقل شأنًا عن سائر الحرف الأخرى
نظر .

Vernon K. Hall, Jr., *A Short History of Literary Criticism* (New York U. P., 1963) pp. 43 - 44.

19) Sir Philip Sidney, *An Apology for Poetry. Elizabethan Critical Essays*, 2 vols., ed. G. Gregory Smith (Oxford University Press, 1959), I, pp. 150 - 51.

٢٠) في مقدمة مجموع مقالاته *Elizabethan Critical Essays* ينكر ج. جريجوري سميت G. Gregory Smith أن "أعظم النواقل التي أثارت حركة النضال عن الأدب إيلفريد سميث النضال عن الشعر والشعراء" كانت في حد ذاتها غير أدبية .. وقد وصف الإنجليزيون الشعر بأنه خطاب ما يحض على الفسق والعصرح لأنه مدرسة للبهادة : وكانت حجتهن تنطلق من مواضيع اجتماعية وسياسية وشخصية. (p. 217).

ومن صفة مجتمع عصر النهضة على الشعر نظر أيضا ويلفريد :

A History of Literary Criticism I the Italian Renaissance, II, pp. 797 - 804

21) Sidney, *An Apology for Poetry*, p. 156.

(*) الهجاء هو تصوير القيوب والمثالب تصويرا سلفرا منفرا ، وهو عرض قديم في كل الآداب الإسلامية ، نهضة ثرة عرضا عارضا في طوفا قصيدة ، وثرة يثمل القصيدة بأسرها ، وثرة تتناولها ملهة مسرحية ، أو روائية أو مقالة أدبية . وتتفاوت نبرة الهجاء في العمل الأدبي ما بين هجوم مباشر تخلف المظلي دون مؤامرة ، وسفوية غلبة تسلط في ثلها العمل بصورة غير مباشرة لتدع المظلي يتوصل بنفسه إلى ما يريد . والقصر الذهبي لشعر الهجاء في إنجلترا أولفريد القرن السابع عشر وأوائل القرن الثامن عشر ، ومن أبرز أعلامه : درايسدن Dryden ، وبوب Pope ، جونسون Johnson ، وسويت Swift .

22) Ronald Paulson, ed., *Satire : Modern Essays on Criticism* (Englewood Cliffs, N. J.: Prentice-Hall, Inc., 1971), p. 11.

٢٢) لأن تعريف القصيدة على هذا النحو يرجع إلى كلث بروكس Brooks وروبرت بن ولفرن R. P. Warren في مقدمة كتابهما لهم الشعر *Understanding Poetry* (New York : Henry Holt & Co., 1938) p. 37.

(*) قصيدة ملحمية هجائية سلفرة حمل فيها بوب على الفناء وتلد الأخلاص لدى البشر عامة ، ولخص الأبناء والمؤمنون الذين لم يرض عنهم بقلب من هجوهم . ولم يكن العمل موجها للتلذذ من الأخلاص بأعيانهم ، لأنه يتعرض للردائل الأدبية بصفة عامة ، ومن ثم أسماء نقد المنكورات لتصوره . وقد نشر منها ثلاثة أجزاء عام ١٧٢٨ باسم مستعار ، ثم أعلن مؤلفها الحقيقي عام ١٧٢٥ ، ونشر العمل كاملا في أجزاء أربعة عام ١٧٤٢.

24) J. V. Goebbel, *Pamphlet Attacks on Alexandre Pope, 1711 - 1744 . A Descriptive Bibliography* (New York : New York University Press, 1969, pp. iv, vi).

25) Maynard Mack, " The Name of Satire , " in Paulson, ed., *Satire . Modern Essays in Criticism*, pp. 201, 318, 326.

26) Edward Rosenheim, " The Satiric Spectrum , " in Paulson, ed., *Satire . Modern Essays in Criticism*, pp. 318, 327.

(*) في سنة ١٧٠١ نشر جونان سويت (١٦٦٧ - ١٧٤٥) حكاية هجائية تنوية رمزية بعنوان *Atale of a Tub* ، يهاجم فيها التصنع والرياء والفساد المتفشى بين رجالات المجتمع والكنيسة وأوساط المتطمعين ، ويهجو فيها بصفة خاصة معاصره مير روبرت ووايون

(١٦٦٧ - ١٧٤٥) الذي تولى وزارة الخزانة ووزارة الزراعة في عهد الملك جورج الأول والمليك جورج الثاني .

27) Ibid., p. 326.

28) John Dryden and John Sheffield, Earl of Mulgrave, "An Essay upon Satire," in *Anthology of Poems on Affairs of State - Augustan Satirical Verse, 1660 - 1714*, ed. George deF. Lord (New Haven: Yale University Press, 1975), pp. 86, 184.

(*) لعل القاريء العربي يتذكر في هذا المقام الدور الاجتماعي والسياسي الذي كان يمثله عرض الهجاء بالنسبة للشعر العربي ، وهو يقرأ بعض نماجه في العصر الجاهلي وعصر صدر الإسلام والعصر الأموي خاصة . فـ كان الهجاء سلاحاً أكثر فعالية من سلاح القتال ، لأن الضوف من آثاره الباقية كان يملك النفوس ، إذ يعرضها لهيئة لا تمنى نكراها ، حتى اضطر الخلفاء وقولاة إلى تليظ العقوبة على الشعراء الهجائيين ومطاردتهم بلا هوادة ، وسجنهم ، وإعدام بعضهم في بعض الأحيان .

٢٩) تكشف الطوائف التي وضعها جورج لورد George Lord لألوان مجموعته السابق مسبعة مجلدات من شعر الهجاء الاجتماعي والسياسي بين سنتي ١٦٦٥ - ١٧١٤ ، حين تلك الشخصيات . فمن ذلك مثلاً عنوان "حرب الكلمات" التي تدرج تحته أصناف هجائية تتكلم في نقد لغيري فيلقض كلتي مدحها في شعر العربي وتحميل على شخص الشاعر ، وعناوين أخرى مثل: "المؤامرة الكاثوليكية وزمة إيد الملك ١٦٧٧ - ١٦٨١" ، و"محاكمة شافيسيري وموته" ، وكتره مونماوث ، يونيو ويونيو ١٦٨٥ ، و"مخاوف الغزو" ، وبيع وصيف ١٦٨٨ " إلى غير ذلك من المنشآت التاريخية والاجتماعية المحدودة ، التي شملت كلها الشعراء موضوعات قصائدهم . فلهذا لهذا القاريء المعاصر شك تقرأ مئات القصائد المعاصرة عن الموضوعات التي دارت لعاد معاهدة الحد من الأسلحة الاستراتيجية ، أو كتشتم الاقتصادي ، أو تشبهات الرئاسة ، وفان بين مفهومنا للشعر ومفهوم الأوستريين له !!

30) See Edward Niles Hooker, "Pope on WH: The "Essay on Criticism," *Seventeenth Century. Studies in the History of English Thought and Literature from Bacon to Pope* by Richard Foster Jones and Others Writing in His Honor, ed. Francis R. Johnson et al., (Stanford: Stanford University Press, 1951), pp. 225 - 46.

(*) المنشور أو الهجاء Pamphlet هو مؤلف قصير يكون غالباً فيما يشبه القراسة ، ويصح بشكل رخيص ويوزع على نطاق واسع ، ويتناول بطريقة هجائية ساخرة أمراً من الأمور العامة ، سياسية أو اجتماعية ، أو فرما من الأفكار . وقد تكثر المنشورات في ذلك العصر بين الأبناء الذين قسموا على أنفسهم إزاء القضايا العامة.

31) Guerillot, Pamphlet Attacks on Alexander Pope, p. xiv.

(*) هنري هوم Home أو لورد هومس (١٦٦٦ - ١٧٨٢) فاض وعالم فاض اسكتلندي ، وصاحب مؤلفات لعل أشهرها وكثيرها نوعاً بين القراء : مقامة في فن التفكير (١٧٦١) ، وعناصر النقد (١٧٦٢) . أما ريتشاردز (١٨٩٣ - ١٩٧٩) فهو ناقد أكاديمي وعالم لغة إنجليزي مشهور ، ومؤلف المصنفات النقدية المشهورة *مبادئ النقد الأدبي* ، و *النقد العلمي* ، ومضى المضى (بالاشتراك مع أوجدن) .

(٣٢) لمطومات وإغية عن هذا الموضوع ، انظر :

A. S. Collins, *Authorship in the days of Johnson, Being a study of Relation between Author, Patron, Publisher, and Public, 1726 - 1780.* (London : Robert Holden & Co., 1927).

33) Christopher Caudwell, *Imagination and reality* (London : Laurence and Wishart, 1937), p. 86.

34) Bertrand H. Bronson, *Facets of the Enlightenment* (Berkeley and Los Angeles : University of California Press, 1968), p. 302.

(*) انظر ما سبق من تعريف به في بداية الحديث عن العصر الكلاسيكي .

35) Henry Home, Lord Kames, *Elements of Criticism in literary Criticism in England, 1660 - 1800*, ed. Gerald Wester Chapman (New York : Alfred A. Knopf, 1966), pp. 310 - 11. 36. *Ibid.*, p. 311.

36) *Ibid.*, p. 311.

37) " English Neoclassical Criticism : An Outline Sketch. " in *Critics and Criticism, Ancient and Modern*, ed. With an introduction by R.N. Crane (Chicago : University of Chicago Press), p. 376.

(٣٨) ينبع هذا الاعتقاد من تصور أفلاطوني يقوم على تقاضي بين الوجود المادي والوجود القروهي . ويرى شيلي أن في العالم نوعين من الخير : **خير روحي** ' ديم ، وكومي ، وأيدي ' ، وخير مادي زائل ومحتود . والنوع الثاني من الخير يقع إلهام متطلبات طبيعة الحسوقية .. ويؤمن هيبا ألبير . ويصرف عنها هيبا الحرافات . ويعلق لثراً من التجديك المشترك بينهم بما فيه صالح كل منهم . " وكل هذه العديلات أقل شأنًا مما يمكن أن يحققه الشعر ، لأن الشعر (وهذا لا يتروك لصداء آراء وودزورث) يولي المشاعر ويظهرها ، ويوسع الخيال ، ويضفي لصمة روحية على المدرك والأحاسيس . "

39) Percy Basse Shelley, *A Defence of Poetry*, in Smith and Parks, eds., *The Great Critics*, pp. 563 - 64.

(٤٠) حين ينكر أن شعر دقته الذي " أدرك أسرار الحب البهيمية " أطلق الشرارة التي أشعلت قنبلة ، وأن شعراء النهضة عبروا الطريق لميل الطم الحديث . انظر : Shelley, *A Defence of Poetry*, pp. 571 - 77.

41) *Ibid.*, p. 575.

(٤٢) *Ibid.*, pp. 562 - 583; words worth observations, p. 209 . وترايدت حدة هذه النقطة حتى نهاية القرن ١٩ ، " وصار وصف الشعر بهذه الصفات مبالغاً فيه .. حتى لو اعتقد المرء أن الفيلسوفين الأوائل قد أحاطوا الشاعر بهالة من الفوضى المرعب " انظر :

Alba H. Warren Jr., *English Poetic Theory, 1925 - 63*, (New York : Octagon Books, 1966), p. 216.

43) Thomas Carlyle, " The Hero as Poet. " in *on Heroes, Hero-Worship and the Heroic in History*, ed. with an introduction by Carl Nieuweyer (Lincoln : University of Nebraska Press, 1988), p. 113.

ومن سنة الفئتين الرومانسيين الانشائية والاجتماعية بمجتمعهم نظر :

J. W. Saunders, *The Profession of English Letters*, (London : Routledge and Kegan Paul, 1946) pp. 144 - 98.

44) Saunders, *The Profession of English Letters*, pp. 161, 163.

45) Caswell, *Imagination and reality*, p. 102.

46) Wordsworth, *Observations*, p. 509; Shelley, *A Defense of Poetry*, p. 583; Carlyle, "The Hero as Poet," p. 14.

47) Saunders, *The Profession of English Letters* pp. 160 - 61; Warren, *English Poetic Theory*, p. 222.

48) John Stuart Mill, *The Early Draft of John Stuart Mill's Autobiography*, ed. Jack Stillinger (Urbana : University of Illinois Press, 1961), p. 125; John Stuart Mill, "What is Poetry ?" in *Essay on Poetry*, ed. F. Parvin Sharpless (Columbia : University of South Carolina Press, 1976), p. 12.

49) Walter Pater, *Appreciations, with an Essay on Style* (London : MacMillan and Co., 1985), pp. 61, 62.

50) Matthew Arnold "The Study of Poetry," *Essays in Criticism, Second Series* (London MacMillan and Co., 1958) pp. 2-3; Matthew Arnold, "Sweetness and Light," Chapter I of *Culture and Anarchy*, rpt. in *Lectures and Essays in Criticism*, ed. R. H. Super (Ann Arbor : The University of Michigan Press, 1962), p. 113.

51) Matthew Arnold, "The Function of Criticism at the Present Time," in Super, ed., *Lectures and Essays in Criticism*, p. 270.

٥٢) ما بين بداية القرن ١٨ ونهاية القرن ١٩ حدث انقلاب كبير في تصور النقد لمفهوم الأدب ، وكان مرد ذلك إلى اختلافهم إيجاباً وسلباً حول شعر بوب باعتباره بعد كبار شعراء العصر ولكن هجوم ماثيو أرنولد على هذا الشاعر مهد الطريق أخيراً لظهور مفهوم معتدل للشعر الجيد أو الخالد . لهذا أن حدد رؤيته للشعر الحق في مقالته 'دراسة الشعر' *The Study of Poetry* التي اعتمدنا عليها في صلب البحث . فكر أن يكون في الشعر درويش وبوب شيء منه . ذلك لأن عصرهما شهد تحرراً قسماً من قيضة الدين ، ولوأي اهتمام كبير العقل ، وأفضل حياة الروح وأقوى تطالها ، وانقسم بكثير من الانتظام والتناسل وقلقة والتوتر ، وهي صفات تحدث صوت الشعر وتؤدي إلى إبداع ناري جيد . ومن ثم أعز شعر بوب ذلك "الرحابة الشعرية" وقطاعة الروح ، واتساع الرؤية ، وعذوبة التعبير " راجع : " *The Study of Poetry* " *Essays in Criticism* pp. 23 - 24.

53) I. A. Richards, with C. K. Ogden and James Wood, *The Foundations of Aesthetics* (New York : George Allen and Unwin, 1925, 2nd edition), pp. 74 - 78.

54) I. A. Richards, *Science and Poetry* (New York : W. W. Norton and Co., 1926), p. 20.

55) T. S. Eliot, "The Metaphysical Poets," *Selected Prose of T. S. Eliot*, ed. with an introduction by Frank Kermode (New York : Harcourt Brace Jovanovich, Farrar, Straus and Giroux, 1975), p. 64.

56) T. S. Eliot, "Hamlet," in *Ibid.*

57) T. S. Eliot, "Tradition and the Individual talent," in *Ibid.*, pp. 42 - 43.

- 58) Roland Barthes, "Science versus Literature," *The Times Literary Supplement* (September 28, 1967), as reprinted in *Structuralism: A Reader*, ed. Michael Lane (New York: Basic Books, 1978), 411.

(*) **الأنطولوجيا** **Ontology** أو علم الوجود هو دراسة طبيعة الأشياء وجوهرها وخواصها الأولى وعلاقتها بعضها ببعض ، وذلك بصفة عامة دون التعرض لتفاصيلها الخاصة ، ويطلق عليها أيضاً **المنطقية العامة** .

- 59) Brooks and Warren, *Understanding Poetry*, p. 333v8.

- 60) René Wellek and Austin Warren, *Theory of Literature* (New York: Harcourt, Brace and Co., 1956), p. 144.

- 61) Brooks and Warren, "Letter to the Teacher," *Understanding Poetry*, p. 31.

(*) **مصطلح** **صاحبه النقدان المتكوران** في كتابهما **المخبر الأيقونة اللغوية** (١٩٥٤) **Verbal Icon** ويعني " الخلط بين القصيدة وما تحمله من نتائج وأثر على نفس المتلقي " ، وذلك في رأيهما خطأ نقدي ، وهم لا ينبغي أن يقع في شركه **نقاد الحبيب** .

- 62) Beardsley and Wimsatt, "The Affective Fallacy," in *The Verbal Icon*, p. 21.

- 63) Beardsley and Wimsatt, "The Affective Fallacy," p. 21.

(*) **يحتد** **نقاد الجند** / **الشكلايون** في **تطبيق** **قنوص الشعرية** على هذه النقيضات **البلاغية** **قسي** **لتشكل** **نسيج النص** ومهام ، وقد ضلّت جزءاً لا يتجزأ من منهجهم النقدي في البحث عن المعنى **فكلي** للنص ، وإن اسرفوا في تعاليفها اسرافاً فيما يخص عدائهم إلى التحدير من مغبة ذلك ، بل إن **وليم إيسون** **Isopson** تصرف عنها بعدما رأى مغالاة قبس في القراءة **البلاغية** **اللملممة** **rhetorical close - reading** **نظير** *Encyclopedia of Literature and Criticism* (Routledge, London, 1990) pp. 38-40.

(**) **والدين** **Walden** أو **الحياة في الغابات** **Life in the woods** رواية كتبها قروفي الأمريكي **هنري ديفيد ثورو** **H. D. Thoreau** (١٨١٧ - ١٨٦٢) ، ونشرت سنة ١٨٥٤ . وهو كاتب المشهور بزهد وتزاده **الإتراقية** ، وحبه للطبيعة ، ولسرده على قمم **العالم المغيبة** ، ومعارضته للجمودية ، وميله إلى حياة البساطة ، حتى إنه أخذ لنفسه كوخاً في الغابة عاش فيه بقية حياته . وتلخص روايته المذكورة أحداث هذه الفترة من حياة المؤلف ، وتعرض فيها أفكاره الخاصة بتصوير مظاهر الطبيعة من حوله استلذاً تشبه بالحلول وقتناء .

- 64) Walter Benn Michaels, "Walden's False Bottoms," *Glyph 1: Johns Hopkins Textual Studies*, ed. Samuel Weber and Henry Sussman (Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1977), pp. 132-49.



البند

بند في الخصائص النوعية*

عبد الله إبراهيم

(*) كتب هذا البحث للمساهمة في الموسوعة التي أصدرتها جامعة كامبريدج بعنوان (the cambridge History of Arabic Literature)، ثم عرض وتوافق في ملتقى (عين رشيق) للفقد الأديبي الذي عقد بالقاهرة. تونس في كانون الأول/ ديسمبر ١٩٧٧م.

١. الخلفيات والمحاضن الثقافية

يكشف البحث التاريخي والنقدي الذي خصص لموضوع " الأنواع الأدبية " في الثقافة العربية عن حالة متوترة من عدم الاتفاق بين مؤرخي الأدب والنقاد فيما يخص هذه القضية الشائكة ، ويعود ذلك إلى الإخفاق في التفاهم حول مجموعة ثابتة من الشروط والقواعد التي يمكن الاعتماد بها لصياغة نتائج مقبولة وشبه نهائية . وواقع الحال فإن البحث في موضوع " الأنواع الأدبية " والصعوبات الجمة التي تعترضه ، لا تقتصر على الأدب العربي ، إنما الأمر يمثل مشكلة مزمنة في تاريخ الآداب العالمية ، فمنذ أرسطو يثار دليماً موضوع البحث في هذه القضية، وتستجد آراء وكشوفات ، وفي ضوء ذلك يعاد ربط كثير من أشكال التعبير الأدبي بأصول مهمة، أو يصار إلى توسيع مفهوم "الجنس" أو " النوع " أو " النمط " أو " الشكل " ومثل ذلك نجده عند "باختين" في ربطه الرواية بمظاهر التعبير الكرنفالية^(١)، فيما كان الشلح أنها سليل الملحمة ، وعند " جنيت " في توسيع مفهوم النوع ، وإعادة دمج بعض الأنواع والأشكال ببعضها ، وإحداث تفريعات وتطويرات فسي التصورات الموروثة حول ذلك منذ أرسطو ، وبلورتها ضمن إطار مفهوم "جامع النص"^(٢). على أن البحث في هذا الموضوع ، في دائرة الثقافة العربية ، حاول ، دون أن يفلح ، في التوفيق بين البحث في تاريخ ظهور الأنواع الأدبية من جهة ، والخصائص الفنية لتلك الأنواع من جهة ثانية، ومن الطبيعي أن يغضي بحث ينطلق من هذا التصور إلى الخلط بين التاريخي والنقدي ، الأمر الذي لا يوفر في غالب الأحيان إمكانيات لأي

نجاح متوقع . ظهر هذا الخلط في القديم حينما تم البحث في أيهما أسبق الشعر أم النثر ؟ وما أسباب ظهورهما ؟ وذلك أدى إلى القول بـ " نظرية التوقيف الإلهي " التي قال بها الباقلائي^(٦) (٤٠٣ - ١٠١٢) أو القول بـ " نظرية المواضعة والإصطلاح " التي أشار إليها الباقلائي وتبناها ابن رشيق القيرواني^(٧) (٤٥٣ - ١٠٦١) بعد أن أكدها النهشلي^(٨)، وهو أستاذ القيرواني ، وكان قد سبق ذلك البحث في عصر ظهور الشعر ، وهو أمر استأثر باهتمام أبي عمرو بن العلاء (١٤٥ - ٧٥٢) والأصمعي (٢١٥ - ٨٣٠) وابن سلام (٢٣٢ - ٨٤٦) والجاحظ (٢٥٥ - ٨٦٩) وغيرهم^(٩).

إلى ذلك نشب خلاف شديد حول خصائص النوع الأدبي، ومثال ذلك التباين في النظر إلى **خصائص النص الشعري** بين مجموعة من النقاد مثل ابن طباطبا (٣٢٢ - ٩٣٤) وقدامة بن جعفر (٣٢٦ - ٩٣٨)، على سبيل المثال ، وهما يعتبران الشعر كلاماً موزوناً ومقفى له معنى^(١٠) ومجموعة من الفلاسفة مثل الفارابي (٣٥٥ - ٩٥٠) وابن سينا (٤٢٨ - ١٠٣٧) وابن رشد (٥٩٥ - ١١٩٨) الذين يضيفون أنه كلام مخيل قوامه الألفاويل الشعرية^(١١). وجدير بالذكر أن هذه الاختلافات التي أثرت قديماً لم تزل إلى الآن معقدة ، ويجدد بحثها بين حين وآخر ، والملاحظ أنه كلما أثرت قضايا مثل هذه ، ظهرت فكرة البحث عن الأصول والريادة ، وهو أمر نجده في قضية أصول المقامات ، وأصول السير الذاتية والشعرية ، وأصول الحكايات الخرافية ، وأصول الموشحات، عند القدماء . ونجدها عند المحدثين في بحثهم عن أصول الرواية والمسرح والشعر الحر وقصيدة النثر . وظاهرة " تأصيل " مظاهر التعبير الأدبي ، بوصفها ظاهرة تتصل بتاريخ الأدب ، استهدت بالبحث ، ودلعت إلى الوراء بالإهتمام الذي كان ينبغي أن ينصرف إلى

استكشاف الخصائص الفنية للأصناف الأدبية . لكن القضية الأساسية التي يمكن الوقوف عليها هنا ، هي أنه في الوقت الذي بذل فيه جهد للبحث في أصول الأجناس الرئيسة الكبرى كالشعر وأنواعه والنثر وأنواعه ، لم يكد ببذل جهد يذكر لدراسة الخصائص الفنية ، وتواريخ ظهور أشكال تعبيرية كثيرة انفصلت عن تلك الأجناس الكبرى ، وكوّنت داخل خارطة الأدب العربي مواقع خاصة لها ، وهي أشكال تعبيرية شعرية ونثرية تكاثرت ظهورها ، بعد أقول الحقبة الذهبية للأدب العربي ، التي تعتبر نهاية القرن الخامس الهجري (الثاني عشر الميلادي) الحد الرمزي لها . فمنذ هذا القرن بدأ الأدب العربي يتشقق إلى أشكال تخرج عن أنواعه الأساسية ، وتزدهر في مناطق مختلفة ، ويمكن اعتبارها أنواعاً فرعية بحسب مفهوم باختين Sub-genre .

لقد انتبه ابن خلدون (٨٠٨ - ١٤٠٦) إلى ظاهرة التشقق هذه، وعزاها إلى أن لغة البلاد الجديدة ، خارج شبه الجزيرة العربية التي اعتبرت الموطن الأصلي للجذور الدلالية الفصيحة للغة العربية ، قد اختلفت بعض الشيء ، بسبب المؤثرات الثقافية ، عن اللغة الأم^(١) . فاللغة كائن تداولي يتفاعل بتأثير من الطبيعة التواصلية بين المتكلمين ، ونظراً إلى أن الدول العربية الإسلامية قد ضمت بين أطرافها مواطن حضارية لها ثقافات مختلفة ، سواء كان ذلك في العراق أو سوريا أو شمال أفريقيا أو الأندلس ، وأن تلك الثقافات لم تطمس ، إنما تفاعلت مع اللغة العربية ، فأنتجت ثقافة ، بل ثقافات ، لها طابع محليّة ، فهي والحال هذه متصلة ومنفصلة في الوقت نفسه بثقافة شبه الجزيرة ، إنها متصلة بها ، لأن كثيراً من مظاهرها يترتب في ضوء القواعد الأسلوبية والبنائية والدلالية للغة العربية الفصحى ، التي كانت وسيلة التعبير الأساسية للثقافة ، وهي منفصلة عنها ، لأنها تستلهم التقاليد ،

والموروثات الشعبية للمجموعات العرقية ، والدينية التي طوّرت ضروباً مختلفة من الثقافات الخاصة داخل ذلك الإطار العام . ومن الطبيعي أن تتباين أشكال التعبير في الثقافة السائدة بين هذه المنطقة وتلك ، فلا يمكن تصور معادلة كاملة بين صيغ تعبير تؤدي وظائف محددة بين سكان الصحراء وسكان المدن ، أو الجبال أو الشواطئ ، كما أن انبعاث المورثات القديمة ، واللغات وبقايا العقائد ، والتقاليد ، واستمرارها أو تكيفها ، يعود لا محالة إلى تمايز في درجات التعبير وأشكاله . وهو أمر ينمي مع مرور الزمن أشكالاً جديدة . وهذه الأشكال وهي الأكثر اتصالاً بالبيئات الشعبية المحلية ، سواء باستثمار الموضوعات الموجودة في تلك البيئات ، أو الاستعانة باللهجات السائدة ، أو الصيغ الأسلوبية المتداولة ، تلجأ وهي تمارس نوعاً من الخروج على أنماط التعبير الكبرى إلى نوع من انتهاك القواعد التي رسمتها مع الزمن تلك الأنماط . وفي الغالب فإنها لا توفر الثقافة الرسمية المتعاملة التي تحولت إلى قوالب جامدة ، تفرض أطرها العامة كنوع من التقليد ، دون أن تنتبه إلى خلوها من الحيوية والتجند . وإنه لمن المعروف أن الثقافة الرسمية السائدة تتواطأ مع السلطة ، وتستخدم من قبل هذه الأخيرة في تسويق أفعالها ، فيما تطوّر الثقافات المحلية أنواعاً مختلفة من الرفض وعدم القبول ، وحيثما تتعدد الانتماءات العرقية والدينية ، تتنوع الثقافات وتختلف الرؤى والتصورات ، وحيثما تتجمّد الحياة في تضاعف الثقافة العامة ، وتخذ الاجتهادات ويتطرّج التجديد ، وتتشكل قوالب فارغة تمثل ركائز صلبة للثقافة توقفت عن العطاء الحقيقي ، تنبعث دماء الابتكار في ثنايا الثقافات المحلية الخاصة . وهنا تتوازي ثقافتان : ثقافة تجريدية تفرّ بالثبوت ، وتبجّل الماضي ، وتوقّر المقولات ، وتضع بينها وبين موضوعاتها مسافة ، لأن آلياتها تشتغل

ضمن أطر وقوالب ، لا تلخّذ في الاعتبار حاجات التغيّر ، وثقافة حسية وتشخيصية ، لا تقر بالثبات ، ولا تؤمن بالصفاء ، إنما تتكون من موارد عدة ، وهي لا تعزل نفسها عن العالم الذي تظهر فيه ، إنما تنشغل به انشغالاً مباشراً ، وللتعبير عنه ، لا تتردد في تهجين أساليب تعبيرية متعددة ، ولا تخشى من إثارة موضوعات مختلف حولها . إنها ثقافة انتهازية وغير امثالية . ولما تثبت الثقافة الأولى الأشكال والأساليب التي انتجتها في ذروة تطورها ، تقوم الثقافة الأخرى باستحداث أشكال متجددة . ولما تريد تلك إخضاع الحياة لأطرها الثابتة، تريد هذه أن تتوافق أشكال التعبير في أطراد متقدم مع تجدد الحياة .

إن معظم المصادر الفكرية والأدبية والتاريخية تتفق على أن نهاية القرن الخامس الهجري ، هي الفاصلة الرمزية بين مرحلتين من مراحل الثقافة العربية : مرحلة صعود وتآلق وتوهج عم كل النشاطات اللغوية والأدبية والفلسفية والعلمية والتاريخية ، وخلاتها ترسخت أبرز الأسس والقواعد التي تميز تلك الثقافة ، ومرحلة انحدار شهدت خفوتاً وتقهقراً لا يخفى في كل تلك النشاطات ، والاستثناءات المتناثرة هنا وهناك لا تنهض دليلاً على نقض حالة الانحدار العام . وما يلاحظ أن القوالب التي تشكلت في المرحلة الأولى ، وكانت معبأة بكل ما هو حيوي وجديد ، قد فرّغت من محتوياتها في المرحلة الثانية ، وظلت تمارس سلطتها بوصفها قوالب جامدة ، في حقبة تاريخية شهدت تفككاً سياسياً واجتماعياً ، وذلك الفضي إلى سيادة أنماط ثقافية متعالية على الوقائع والأحداث المستجدة ، وهو أمر فرض ظهور أنماط بديلة متصلة بتلك الوقائع والأحداث ومعبرة عنها . وبقدر تعلّق الأمر بالأدب ، فإنه في هذه الفترة بدأت تظهر إلى العيان تلك " الأنواع الفرعية " من ذلك : الأنواع المبردية التي تمثلها المسير الشعبية والحكايات الخرافية ، والأنواع

الشعرية الفرعية : كالמושحات والأرجال في الأندلس و 'عروض البلد ' في المغرب و' المواليا ' و' القوما ' و' كان وكان ' و' دوبيت ' في المشرق ، وبخاصة العراق ، والشعر الملحون المسمى بـ ' الحميني ' في اليمن . وهي جميعها فنون مستحثة أو بتعبير ابن خلدون فنون 'مولدة '.

والمؤثرات الثقافية العامة التي أدت إلى ظهور الأشكال التعبيرية، هي ذاتها التي أدت إلى ظهور ' البند ' بوصفه شكلاً تعبيرياً جديداً .

٢ - إشكالية الدلالة الإصطلاحية

يعتبر ' البند ' أحد الأشكال التعبيرية الأدبية التي ظهرت في خضم التشققات الكثيرة ، التي شهدها الأدب العربي القديم ، وهي الأشكال التي أضربنا من قبل إليها ، والتي أفرزتها ثقافات محلية ، ضاقت فيما يبدو بقوالب الثقافة العامة ، ولهذا لم تلتزم بكثير من قواعدها وأساليبها القولية ، و' البند ' شأنه شأن الموشحات والأرجال والقوما والكان وكان والدوبيت والحميني والمواليا وعروض البلد وكثير من أشكال التعبير النثري التي شاعت في العصور المتأخرة ، لم يمثل للأبنية الإيقاعية والأسلوبية واللفظية التي رسخها الأدب العربي التقليدي، فلجأ إلى تهجين نظمه الإيقاعية والأسلوبية واللفظية بما يوافق المحضن الثقافي المباشر الذي أدى إلى ظهوره ، ونظراً إلى أن ظهوره وشيوعه قد عُرف في العراق الجنوبي وامتداداته الشرقية والجنوبية ، وهذه المنطقة عرفت منذ القدم تداخلات ثقافية ولغوية ودينية وعرقية : عربية وفارسية وتركية وإسلامية ومسيحية ومجوسية ، فضلاً عن باقة متنوعة من العقائد الشعبية والمذاهب والطوائف والتطلعات المتعارضة ،

فإن "البند" قد تمثل هذه المؤثرات الخصبة ، وأثرت فيه ، واستجاب هو لكثير من خصائصها ، سواء في " التسمية " أو النظم الإيقاعية أو الموضوعات .

حينما أثار الباحث العراقي عبدالكريم الدجيلي في منتصف القرن العشرين أمر الاهتمام بـ " البند " بوصفه موضوعاً أدبياً قابلاً للبحث والدراسة ، جرى تنقيب في أصول هذا الضرب من التعبير الأدبي ، وهو تنقيب عنى الاهتمامات البسيطة والثانوية والمتناثرة التي دارت حول هذا الموضوع منذ مطلع القرن . لقد سعى الدجيلي في كتابه " البند في الأدب العربي : تاريخه ونصوصه " إلى تحقيق أهداف عدة ، منها أنه أظهر أمام الأنظار قراءة مائة نص لأربعين " كاتباً " ، انتقاها من المظان المخطوطة ، وقام بتدوين بعضها مباشرة عن أسنة الحفاظ . وعملية التدوين هذه نهضت بمهمة تصفية كثير من الشوائب اللفظية والإيقاعية الشائعة في تلك النصوص الشفاهية ، وهو ما سيؤثر مباشرة في معرفة حالة " البند " في وضعه الشفاهي . إلى ذلك فإنه بحث في الدلالة اللغوية والإصطلاحية لـ " البند " واجتهد في تنظيم تاريخ لنشأته .

ويظهر كتاب الدجيلي ، وضعت أمام الباحثين في تاريخ الأدب العربي ، وبخاصة في العراق ، مادة مثيرة للجدل ، سواء في تسميتها أو تاريخها أو نوعها أو خصائصها الفنية ، وقد أثير حول كل ذلك خلاف عريق .

إن الدلالة اللغوية لـ " البند " استأثرت باهتمام كل الباحثين الذين اهتموا بهذا الموضوع . وواقع الحال ، فإن الدلالة اللغوية لا تقرينا كثيراً إلى الإصطلاحية ، فالغالب أن المفردة ذات أصل أعجمي دخلت العربية في إطار الاستعارات المتبادلة بين اللغة العربية وجاراتها ، كجزء من التأثيرات المتبادلة بين ثقافات هذه المنطقة ، وأصبحت كلمة

"بند" تعني ، في المعجم العربي : الراية أو العلم ، أو ما يتصل بهما بوصفهما إشارتين حربيتين . ويبدو طبقاً لـ "فولزر" في معجمه الفارسي - اللاتيني ، أن دلالة "بند" في الفارسية تحيل على الخيال والفكر والتوقع ، إلا أن أحد كبار اللغويين المحدثين وهو الألب أنستاس ماري الكرمل (١٣٦٧ - ١٩٤٧) قد توصل إلى شيء من ذلك بالاعتماد على جهود المستشرق "دوزي" الذي له باع في الدراسات اللغوية والمعجمية ، فقرر بأن "البند" يمكن أن ينصرف إلى ما يتصل بالأعيب البلاغية والفكرية . وما يترشح عن تنقيبات فولزر ودوزي والكرمل اللغوية هو أن "البند" شكل من التعبير الأنبي المبتكر ، إلا أنه لم يجزم أحد بعد في "نوع" هذا الشكل . وكان موضوع انتماء "البند" إلى نوع ما قد شكل بحد ذاته معضلة بين الباحثين ، وحينما سئل الشاعر جميل صدقي الزهاوي (١٣٥٥ - ١٩٣٦) عن ذلك ، كان جوابه أنه "الحلقة الوسطى بين النظم والنثر"^(١٠) . وهذه الإشارة إلى أنه تعبير مهجن من النظم والنثر ، وكأنه أداة ربط ، بحث الاهتمام عند الدارسين ، فالتقسيموا إلى فئات مختلفة ، تحاول كل واحدة منها أن تبرهن على أن "البند" متصل بنوع لبي ، فئمة فئة أولى ذهبت إلى أنه : كلام منظوم يقوم على تفعيلة محددة ومكررة تباعاً طوال النص ، لكن قواعبه وضرابه متغيرة بما لا يؤثر في سياق الوزن ، كما أن أبياته متغيرة في عدد أجزائها ، وكل بيت يتكون من شطر واحد^(١١) فيما اعتبرت فئة ثانية أنه شعر ، بل هو أقرب أشكال الشعر العربي إلى الشعر الحر ، كونه يعتمد على تفعيلة أحد بحور الشعر العربي القديم ، وهو "الهزج" ولا يتقيد بأسلوب الشطرين ، وهو الأسلوب التقليدي الموروث في الشعر العربي^(١٢) وثمة فئة ثالثة اعتبرته كلما مسجعا موزونا أشبه ما يكون بالشعر النثري^(١٣) ، وهناك فئة رابعة أدرجته ضمن الأغراض والأحاجي والمصيات ، وهي فنون أبيية غامضة الالتساب تتدرج ضمن الصناعات اللفظية التي أُلوع بها المتأخرون ،

وقررت هذه الفئة أن " البند " نوع من السجع الذي بُنيت جملة على التوقيع ، وأُسِّمَتْ إلى أجزاء قصيرة من العروض تنقسم أوزاناً مختلفة فتكسبها شيئاً من الشعر وهي ليست منه ، وتلك صناعة فلي النثر لا يعرف مخترعها ، ولكن الكلام كله لا يخلو من بعض جمل تتفق مع هذا النوع قريباً أو بعيداً ، ولا سيما بعض أسجاع العرب^(١١) . وأخيراً يأتي رأي الزهاوي - وهو الأسبق تاريخياً - ليعطى البند في الأمر ، فيقرر أنه حلقة وسطى بين النظم والنثر .

تثير تعريفات " البند " المذكورة والتي أوردها نماذج منها ، أكثر من مشكلة فئمة من يلحقه بـ " النظم " وثمة من ينسبه إلى " الشعر " وفي الأدب العربي هنالك اختلاف بين هذين التعبيرين ، فالأول يقصد به كل كلام أخضع لوزن وقافية ، فيما يقصد بالثاني الكلام التخيلي الذي ينطوي على خصائص أدبية شعرية مع الأخذ في الاعتبار شرط الوزن . وثمة من يعتبره نثراً أو صناعة لفظية تستعين بالسجع . ومن الواضح أن الاختلافات كبيرة بين هذه الآراء . وذلك يعود فيما نرى إلى أن كل الدارسين الذين انتظموا ضمن تلك الفئات انصبَّ اهتمامهم على عنصر واحد من عناصر ذلك التعبير الأدبي ، وهو : حضور الوزن والقافية أو غيابهما ، فالذين عثروا على نظام إيقاعي ثابت ومتواتر يخضع لتفعيلة معينة - وهؤلاء على اختلاف كبير حول تلك التفعيلة كما سنرى ، وعليه فهم مختلفون في البحر الشعري الذي يُنظم فيه البند - خلصوا حالاً إلى أنه شعر دون الأخذ بالاعتبار للخصائص الأدبية الأخرى التي لا يكون النص شعراً إلا بها ، أما الذين لم يعثروا على ذلك ، وجعلهم الاضطراب الإيقاعي حائرين بين وجود أوزان وغيابها في تضاعيف نصوص البند ، فقد اعتبروه كلاماً نثرياً مسجعاً ، جرياً على ما ورثته العرب من أقاويل مسجعة ورثها الأديب العربي منذ العصر الجاهلي . وقد ثبتت تلك الصيغ

المسجوعة القرآن الذي جاء معظمه مسجعاً ، وبحسب بحث إحصائي تحليلي قام به " ديفين ستوارت " ^(١٠) فإن نسبة الآيات المسجوعة في القرآن هي ٨٥,٩ % . وجدير ذكره هنا بأن الأساليب المسجوعة قد اطردت خلال العصور الوسطى في النثر العربي ، وبخاصة في الحقبة المتأخرة منها ، بحيث هيمنت على معظم أشكال التعبير النثري ، وكان هذا فيما يبدو هو الذي جعل ابن الأثير (٦٣٧ - ١٢٣٩) على سبيل المثال يشير إلى أن السجع هو نوع من التعبير الشعري الذي يعول على الكلمات وليس على المقاطع ، وكان الشاعر أحمد شوقي (١٣٥١ - ١٩٣٢) قد أعلن بأن " السجع شعر العربية الثاني " ^(١١) . وكل هذا يكشف بأن أولئك الذين درسوا " البند " كانت أمامهم أنظمة تعبير جاهزة ، ولم يكن أمامهم إلا إدخال " البند " ضمن هذا النظام أو ذلك ، وحينما جرى تدقيق وتمحيص في البنية الإيقاعية لـ " البند " تشعبت الآراء فقط بين أولئك القائلين بأن " البند " ليس نثراً . وهو ما سنقف عليه في فقرة أخرى ، على أننا نود إثارة أمر متصل بهذه القضية ، إلى درجة نذهب فيها إلى أن الارتباك والتشوش الذي أشرنا إليه قد حصل كثير منه بمسببه ، ألا وهو طريقة تدوين نصوص " البند " وبما أنه لم يتم العثور على شكل أصلي وثابت ، وبخاصة عند أوائل كتاب " البند " لطريقة التكوين وشكل ترتيب النص ، باعتباره شفاهياً ، فإن تدوين الباحثين المتأخرين - ومنهم الدجيلي - إنما هو لجهاد لا نعرف أسبابه ، والمعروف أن الشكل الذي يكون عليه ترتيب النص الأكبى له أهمية فائقة ، في الثقافة العربية ، لتحديد نوع انتساب تلك النصوص ، فالترتيب على شطرين يمنح هوية تقليدية موروثة للنص ، حتى في حالة كون أبيات الشعر مدورة ، بمعنى أنها متصلة الصدر والعجز بكلمة منقسمة بين تفعيلتين ، وفيما إذا رتب النص على أساس أشطر متعاقبة ، فإن هذا الشكل

يرجع عند الناظر إليها أنها من " الشعر الحر " أما إذا سطر النص دون مراعاة الشكلين المذكورين فالغالب أنه يكون من النثر ، وبما أن تفعيلات بحور الشعر العربي كثيرة الطل والزحافات ، وبخاصة تفعيلات البحور الصافية التي تكرر فيها تفعيلة واحدة ، فإن ظهور علة هنا أو هناك يمكن أن تنقل انتماء قصيدة ما من بحر إلى آخر ، وكلما كثرت الطل والزحافات ازدادت تلك الاحتمالات ، هذا من جهة ، ومن جهة ثانية ، فإن النثر المسجع هو الآخر ، لا يمكن ضبط درجة النظام الإيقاعي فيه ، بحيث تأتي بعض العبارات فيه مسجعة وموزونة ، فيما يغيب الوزن في أخرى ويحضر المسجع ، وأحيانا يغيب الاثنان ، الأمر الذي يرجح حالة الارتباك إذا طردت المسجعات والأوزان في غالب العبارات ، وغابت أحيانا ، وهذا الأمر - أمر البحث عن تطويل مناسب ومقتع - قد ينقل النص من النثر إلى الشعر أو العكس ، وكل هذه الإكراهات تجلت في كثير من البحوث التي اهتمت بـ " البند " . ونظرا إلى إعراب أواخر الكلمات في أثناء الإلقاء أو القراءة ، فإن أمر الإيقاع يزداد خللا . ولتوضيح أبعاد هذه المشكلة نستعين بالمقطع الآتي لأحد أشهر كتاب " البند " وهو " ابن الخلفه (١٢٤٧ - ١٨٣١) . الذي يورده الدجيلي بصورة نثرية ، يقول^(١٧) :

" ومشمومي ورد لاح في وجنة خذ فاح لي عرف شذاه ، وإذا ما جن ليل الشعر من طرته أوضع من غرته صبح سناه ، لو ترانا كلنا بيدي لدى صاحبه العتب ، ويدي فرط جد مؤلم أضمره القلب مسحرا ، والتقى قمصنا ثوب عفاف قط ما دنس بالآثم سوى اللثم ، لأصبحت من الغيرة في الحيرة ، حتى جئتني من خجل تبدي اعتذارا ، ولأطلت بنكر الشادن الأهيف سرا وجهرا ... إلخ " .

إن هذه الصورة النثرية للنص ، يمكن بسهولة تحويلها إلى

صورة أبيات متتالية وهو ما يجعلها أشبه بقصيدة الشعر الحر التي نلتزم
تفعيلة واحدة دون التقيد بقافية ، والصورة الجديدة ستكون بالشكل
الآتي:

• ومشمومي ورد لاح في حمرة خذ فاح لي عرف شذاه

وإذا ما جن ليل الشعر في طرقة

أوضح من غرقة صبح سناه

لو تراثنا كلنا يهدي لدى صاحبه العتب

ويخفي فرط وجد كامن أضمره القلب سحيراً

والتقى قمصنا ثوب عفاف قط ما منم بالإنم

سوى النثم

لأصبحت من الغيرة ، في الحيرة

حتى جللتني من خجل تهدي اعتذاراً

ولأعلنت بحب الشادن الأهيف سراً وجهاراً ... إلخ .

إن هذا الشكل المرتب على أساس ورود أبيات شعرية لا يتفرد
بالعدد ولا نلتزم بالقافية ، ولا تمتثل لتقسيم الشطرين ، يدخل هذا النص
ضمن الشعر الحر ، لأنه يتوفر على الشروط الإيقاعية لذلك الشعر .
ولكن مع مراعاة الإعراب في نهايات بعض الجمل ، وقبول كثير من
الزحافات والعلل من زيادة ونقص سواء كانت قبيحة أو غير مأنوسة ،
ويمكن إعادة ترتيب النص ليكون قصيدة تنتمي إلى الشعر التقلودي ذي
الشطرين فيكون في الصورة الآتية . وهو ما قام به جميل الملاكمة^(١٨):

ومشمومي ورد لاح في حمرة خذ فاح لي عرف شذاه و

ته أوضح من غرته صبح	إذا ما جن ليل الشعر في طر
لدى صاحبه الهتب ويخفي فر	سناه لو ترائسا كلنا يهدي
محيرا والتقى قمصنا ثوب	ط وجد كامن أضرمه القلب
سوى النثم لأصبحت من الغير	عفاف قط ما ننس بالإثم
جل تبدي اعتذارا وأعلنت	ة في الحيرة حتى جلنتي من غـ
جـهار ... إلـ	حبب الشادن الأهيف سرا و

إن الملاحظات التي يمكن ذكرها في هذا الترتيب هي : إن النص يمكن أن يأخذ شكل القصيدة العودية التقليدية ، ولكن من الواضح أن ذلك لا يتم إلا بالتمحل وتجاوز كثير من الشروط ومنها : إهمال التقفية وتدوير بعض الأبيات وتقسيم الكلمات بين بيت وآخر كما يلاحظ في الأبيات الأولى والرابع والسادس ، وفيما يخص التفعيلة الأساسية فإنه مع ملاحظة المشكلات الإعرابية وقبول بعض حالات الخروج على القراءة العروضية يمكن أن نخضع القصيدة لـ " مفاعيلن " ولكن مع وجود مزيد من الطل والزحافات المستكرهة .

واضح أن شكل ترتيب النص يتدخل في شد انتباه القارئ إلى نوع ذلك النص ، ونعتقد أن كثيرا من الانتباسات قد حصلت نتيجة لهذا السبب ، على أن هذا لا يطمس أمر عدم الامتثال الكامل للأوزان الخليلية ، وعدم المساواة في طول الجمل ، وإهمال القافية إلا في حالات نادرة تظهر في جملة أو جملتين ، ثم تختفي لتظهر غيرها ، وهذا الأمر بالذات يقوي حجة القائلين بأن " البند " نثر مسجع ، فيما يقوي حجة القائلين بأنه شعر انصياح الجمل أو الأسطر لبعض الأوزان الصافية المعروفة ؛ وعلى هذا فإن البنية الإيقاعية الإشكالية تقوي حجج الخصوم المتعارضة ، لأنها في الوقت الذي تشج في منحهم إيقاعية يحتاجونها ، تمنحهم خصيصة أخرى تستخدم ضدهم .

٣. ملايسات ظروف النشأة

أثيرت قضية الأصول التاريخية لـ " الهند " كقضية متصلة بتاريخ نشأته ، والمكان الذي ظهر فيه والمؤثرات التي تداخلت فيما بينها وأدت إلى ظهوره ، وكما نشب خلاف حول دلالة " الهند " وحول نوعه ، وحول أوزانه ، فقد نشب خلاف حول نسبه التاريخي ، ولا يخفى أن الخلاف حول هذا الموضوع سببه سيطرة ذهنية التأصيل التي تصرّ دالماً في البحث عن أصل بدني ونقي للظواهر الثقافية . ويمكن تصفية ذلك الخلاف وتصنيفه إلى الاتجاهات الآتية : اتجاه أول ، يمثلّه محمد الهاشمي الذي يعتبر من أوائل الباحثين في هذا الموضوع ، ومؤدّاه أن أول نص من نصوص (الهند) ينسب إلى اللغوي المعروف ابن دريد (٣٢١ - ٩٣٣) . وأن أول من كتبه هم العراقيون ، ولم يعرف إلا في العراق^(١) وحجته هذه تنهض على وجود نص قصير أورده الباقلائي (٤٠٣ - ١٠١٢) في كتابه " إعجاز القرآن " في سياق مناقشة تفصيلية حول نفي الشعر عن القرآن ، وفيها ذهب الباقلائي إلى دحض الحجة القائلة بأن في القرآن كلاماً موزوناً كوزن الشعر ، وإن كان غير مقفى ، بل هو مزاج متساوي الضروب ، فكان ردّه أنه من سبيل الموزون من الكلام أن تتساوى أجزاؤه في الطول والقصر ، والسواكن والحركات ، فإن خرج عن ذلك لم يكن موزوناً وهنا أتى بالنص الآتي دليلاً على ذلك الضرب من الكلام ، وهو النص الذي اعتبره الهاشمي أول بند^(٢) .

رَبِّ أَخْ كُنْتُ بِهِ مَغْبُطاً	أَشْمَدُ كَفَى بَعِراً صَحْبَتَهُ
تَمَسَّكَ مِنِّي بِأَلْوَدٍ وَلَا	أَصْبَنَهُ يَزْهَدُ فِي ذِي أَمَلٍ
تَمَسَّكَ مِنِّي بِأَلْوَدٍ لَا	أَصْبَنَهُ يَغْوِرُ الْعَهْدَ وَلَا
يَجْهُولُ عِضَهُ أَبَداً	فَخَابَ فِيهِ أَمَلِي

وجدير بالذكر أن هذا النص يرد في كتاب الباقلاقي بالشكل الموجود في أعلاه ، لكن الدجيلي ، يورد عن الهلثمي النص ، المنقول في الأصل عن مخطوط محفوظ في دار الكتب المصرية في شكل نثر مسترسل . فيما يثبت أحمد مطلوب النص نفسه بصورة أشطر متتالية تماثل نظام قصيدة التفعيلة المعروفة بالشعر الحر . وهذه الأشكال تشير كثيراً من الالتباسات كما كنا قد أشرنا . إلا أن الرأي جوبه بنسوع من الرفض ، استناداً إلى أن كلاماً ضعيفاً مثل هذا لا يصدر عن لغوي كبير مثل ابن دريد ، فضلاً عن أن النص جاء في غالبه على بحر " الرجز " فيما يغلب على " البند " بحر " الهزج " إلى جانب عدم الانتظام والتوازن بين الأجزاء^(٢١) . وهناك اتجاه آخر ، يمثلّه الشاعر الزهاوي والأب الكرملّي ومفاده أن " البند " يتحدّر من أصول فارسية وتركية ، وأن العراقيين القنبيوه ، وبخاصة من الفرس ، وذلك أن من معاني " البند " البيت الذي له قافية تختلف عن قوافي سائر الأبيات الأخرى^(٢٢) ، وهو شعر شائع في فارس ويعتبر من الفنون المهيّجة وغير الأصلية ويقسم إلى قسمين الأول : وهو " ترجيع بند " وهو عبارة عن منظومة مقسمة إلى أقسام أو بنود بحيث تكون جميع هذه الأقسام متعلقة في الوزن مختلفة في القافية ، فكل قسم منها قافية خاصة ، ولا يشترط في هذه الأقسام أن تبنى على عدد معين من الأبيات ، بل تترك للشاعر حرية اختيار العدد ، ويأتي على مجموعة من الأوزان كاللهزج والرمعل والمضارع والخفيف وغير ذلك ، وأغراضه متعددة كالمدح والثناء وقد ظهر في الأدب الفارسي منذ القرن السادس الهجري (الثاني عشر الميلادي) ونظم فيه كبار شعراء الفرس بين القرن الثاني عشر والقرن التاسع شعر مثل " الفرخي السيمستاني " و " السناني الغزنوي " و " عبد الواسع الجيلي " و " جمال الدين الأصفهاني " و " الخاقاني " و " جلال

الدين الرومي " و" سعدي الشيرازي " و" حافظ الشيرازي " و" نعمة الله الكرماني " و" عبدالرحمن الجامي " و" المحتشم الكاشاني " و" عرفي الشيرازي " و" الهاتف الأصفهاني " و" الصياحي الكاشاني ". أما القسم الثاني فهو " تركيب بند " وهو ثلاثة أنواع ، نوع يرد فيه بين كل بند وآخر بيت مختلف ، ولكنه يتفق في القافية والروي مع نظائره في المنظومة كلها . ونوع يكون البيت الذي يرد بين كل بند وآخر من نوع المثنوي ، أي موحد القافية بين مصراعيه دون أن يرتبط في القافية مع غيره من الأبيات ، ونوع آخر يجوز فيه أن تكون الأبيات التي تسرد بين البنود مختلفة عن بعضها البعض ، فيكون كل بيت منها على قافية خاصة وروي مختلف فإذا جمعت هذه الأبيات يتكون منها شيء على شائكة القصيدة أو الشكل المثنوي . وقد نظم فيه كثير من الشعراء الفرس أيضاً^(٢٣) وقد وجد لهذا الرأي من عارضه واعتبر " البند " شعراً عربياً خالصاً بعيداً عن أي أثر أجنبي^(٢٤).

هناك اتجاه ثالث يمثل محمد حسن الحلبي وفيه يرى أن " البند " تطور عن تقاليد كتابة الرسائل الإخوانية . وهذا النمط شاع وانتشر في العصور المتأخرة ، ويندرج ضمن فنون النثر العربي التقليدي ، ويبدو - حسب هذا الرأي - أن كتب الرسائل قد طوّروا أساليب تعبير أدبية تدمج بين الكلام المنثور والموزون دون قصد أول الأمر ، وتطورت هذه الأساليب مع الزمن واستصلت في أغراض خاصة وشخصية دون أن ينتبه أحد إلى أنها نوع من الشعر . فلما اكتشف ذلك ، استمسخ ولاقى استحصاتاً في الجزء الجنوبي من العراق والأطراف الشرقية منه ، ثم تنوعت أغراضه فيما بعد ، واستعمل في التعبير عن العواطف والعلاقات الشخصية ووظف لخدمة الأغراض الدينية من وعظ وإرشاد وغير ذلك ، وصار متداولاً في القرن الحادي عشر الهجري (السابع عشر الميلادي)^(٢٥).

إذا وضعت هذه الآراء جميعها تحسب للنظر النقدي ، فإن

الخلاصة التي يمكن الخلوص بصدها هي: إنها إما تقوم على نوع من التكهن والحدس أو إنها تضخم وقائع جزئية لتبرهن بواسطتها على دعاوى تاريخية ، أو أنها تقوم بالتناظر بين آداب الأمم وضرورات التأثير المتبادل . والواقع فإن سلسلة أنساب الأنواع الأدبية ملتوية ومطموس معظمها في تضاعف التداخلات الثقافية ، والضيق بالنماذج التعبيرية السائدة ، والرغبة الضمنية بانتهاك قواعد أصبحت تعرق مستجدات التعبير الأدبي ، والأنواع شأن الأتجار تتكون من روالد كثيرة بعضها ظاهر للعيان وبعضها مغمور تحت الجبال ، ولا سبيل لحصر المناهل التي تغذي الأنواع بخصائصها ، وذلك قبل أن يستقيم أمرها ، وتتضح قواعدها . وتبدو الأنواع الفرعية أكثر غموضاً في تشكيلها من الأنواع الرئيسة ، لأنها ما إن تظهر في مكان ما إلا تختفي ليتولد عنها نسج تعبري آخر ، أو تندغم في نوع آخر يكون أكثر كفاءة ومطابقة للذائقة السائدة وأحوال التلقي الشائعة ، أو أنها تنفك أحياناً إلى أشكال تعبيرية لا تعمر طويلاً فتندرج في سياق أنواع أخرى . وهذا التوصيف ينطبق على " البند " الذي يبدو أن تداوله الشفاهي أعاق من عملية الاهتمام النقدي به ، فضلاً عن خروجه المعروف على الأبنية الأسلوبية والإيقاعية واللفظية الشائعة . والأمر المؤكد أن أول نص مروي ومدون عثر عليه حتى الآن ، هو مجموعة البند المنسوبة للشاعر " ابن معنوق الموسوي " المتوفي في (١٠٨٧ - ١٦٧٦) وعندها خمسة بنود ، ويبدو أن اتساقها والنظامها يرجح أنها مسبوقة بمحاولات أخرى ، ولكن سرعان ما يظهر اهتمام في " البند " بعد ذلك ، على أنه اهتمام يغلب عليه أولئك الذين لا يعرفون شيئاً عن عروض الشعر العربي ، ولا عن عدة الأديب الناقذ من نحو وصرف وغيرهما^(٢٦) ، وإنه لمن سوء الحظ أن الراوية لا يقل جهلاً بالأمر عن المؤلف نفسه ، وكل هذا يحول دون الاطمئنان إلى الوضع الحقيقي لحالة " البند " في بواكيره الأولى . ومن أصحاب البند في القرن

الحادي عشر للهجرة (السابع عشر الميلادي) "عبدالرؤوف بن الحسين الجذحفصي" (١١١٣ - ١٧٠١) وفي القرن الثامن عشر نجد قرابة خمسة عشر كاتباً للبند منهم "باليل الحسيني" و"الزيني البغدادي" و"العشاري" و"الحارثي" و"البكتاشي" و"ابن الخلفه" ومجموعة أخرى تماثلهم في القرن التاسع عشر مثل "عبدالغفار الأخرس" و"العامللي" و"المظفر" و"الجزائري" و"العذارى" و"الحلي" إلا أن العدد يتناقص مع مطلع القرن العشرين ، فلا يعنى فيه إلا عدد قليل منهم "الشالجي" و"القرويني" و"ابو طبيع" و"الواعظ"^(٢٧).

لقد تشكى الدارسون ، وبخاصة أولئك الذين جمعوا نصوص "البند" وفي مقدمتهم الدجيلي ، من الصعاب الكثيرة التي اعترضتهم وهم يتتبعون تلك النصوص ، وينقبون عنها ، عند يقابا الحفاظ ، أو في المحفوظات المهمة ، ثم بعد ذلك الانتقال إلى تدوينها عن مصادر شفاهية لا دراية لها بقنون الأدب ، الأمر الذي أحدث خلطاً لا يمكن التغلب من شأنه بين النصوص الأصلية والنصوص المروية والنصوص المدونة ، ويبدو أن المدونات التي طبعت تمثل آخر تنقية للنص الذي مر بأكثر من مرحلة ، وتم تداوله في أكثر من مكان وزمان . وليس لدينا فكرة عن تأثير هذا الشكل الأدبي في الأوساط الأدبية العراقية في القرون الثلاثة التي سبقت انطفاء "البند" ، وباستثناء عملية "الإشاد" التي أشار إليها جميل الملايكة والتي لا تراعى فيها الدقة المطلوبة ، إنما يتم اللجوء إلى إعراب أواخر الكلمات أو الوقوف في مواضع القوافي حيثما يمكن الوقوف^(٢٨) ، فإن الجهل يحيط بأليات التلقي والتأثير التي تتصل بـ "البند" ، وإذا أخذ بالاعتبار أمر الذين ينسب إليهم الاهتمام به حسب قائمة الدجيلي ، فينتضح أن الاهتمام به كان نادراً في القرن السابع عشر ، ثم تنامي ذلك الاهتمام في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر وأخيراً خبا الاهتمام به في مطلع القرن العشرين.

٤. البنية الإيقاعية : تنازع الشعري والفنري

لاحظنا كيف أن الخلاف بصدد نوعية " البند " وأصوله قد ظل قائماً بين الدارسين بوصفه خلافاً حول الحدود وتاريخ النشأة، وهو أقل شأنًا في أهميته من الخلاف الجذري حول البنية الإيقاعية لـ " البند " ذلك أن الدارسين انقسموا إلى تيارين متعارضين ، أحدهما يقول بشعرية البند والآخر يقول بنثرية ، وفيما سكت القائلون بنثرية " البند " عن تحليل البنية الإيقاعية المسجوعة له ، بالغ القائلون بشعرية في تحليل أبنيتها الإيقاعية سواء ما اتصل بالتفعيلة والوزن أو البحر أو الفالطة أو الدائرة العروضية ، وبكل ما يتصل بذلك من إيقاعات داخلية ومن علل وزخافات وإكراهات . وقد جهزت تلك البنية الدارسين بمزيد من الخلافات ، إلى درجة تهاينت فيها الآراء كل التباين .

كان الهاشمي منذ بداية عام ١٩٢٢ قد أكد على أن بعض أسجاع " البند " تأتي على وزن بحر " الهزج " (٢١) . وهو يذكر الأسجاع لأنه يرى " البند " ضرباً من الكلام المسجع، ويبدو أن إشارته هذه التي تقوم على هاجس التوفيق بين كون " البند " ينتمي إلى الشعر والنثر في آن واحد ، قد لغت انتباه اللاحقين إلى ضرورة البحث في البنية الإيقاعية الشعرية له . وفي هذا السياق يأتي رأي الدجيلي . فمع أنه لا يقرر إن كان " البند " شعراً أو نثراً ، إنما مجازة لرأي الزهاوي يعتبره حلقة وسطى بينهما، فإنه يؤكد على أنه لو التزم القافية لكان شعراً من بحر " الهزج " ، وهنا نقوده استقراءاته إلى القول بأن جري " البند " يكون على تفعيلة " الهزج " وأجزائه التي تتكرر أربع مرات في البيت الواحد ، وإن أكثر " البنود " هي على هذا البحر . ولم تخرج عن ذلك إلا قلة قليلة من النصوص ، وحينما اعترضه بعض الصعاب ، ولم يستطع

تفسير بعض مظاهر الخلل الإيقاعي، وبخاصة في مطالع " البنود " . قال بأنه يغلب على كتاب " البند " زيادة " سبب " أو " وتد " وعدّ ذلك من مستلزم النغم والإيقاع . وأكد عدم قدرته على تفسير السبب ، مع إشارته الواضحة إلى إطراد هذه الظاهرة وبخاصة عند المتأخرين . إلى ذلك فقد أشار إلى وجود " الراء " المفتوحة التي تظهر في ثلثي البنود بعد كل خمس أو سبع فقرات ، ولم يجزم فيما بعد إذا كانت قافية أم لا ، وكما كان قد أشار إلى زيادة " السبب " أو " الوند " ، فقد قال ربما تكون من مقتضيات النغم^(٣٠).

يلاحظ عند الهاشمي والدجيلي أن الحديث يدور بتوجس حول ماهية " البند " وتفعيلة الأسجاع فيه ، إلا أن البحث في هذا الموضوع سرعان ما أخذ اتجاها آخر أكثر حساسا ووضوحا ، حينما ألحقت الشاعرة " نازك الملائكة" ، في كتابها " قضايا الشعر المعاصر " باباً خاصاً لدراسة المشكلة العروضية لـ " البند " . وفي البداية ردت على جملة الآراء القائلة بأن " البند " يستند إلى بحر (الهمز) وحده وتفعيلته (مفاعيلن) ، ثم تحت تأثير الفكرة الملحة التي توجهها ، وهي البحث عن جذور لقصيدة الشعر الحر ، وهي أحد روادها ، ذهبت إلى اعتبار " البند " من الشعر الذي يتحرر من نظام التشطير المزدوج والقافية ، ويستبدلها بنظام التفعيلة المتكررة وهو الأمر المميز للشعر الحر ، وبعد ذلك قررت أنه يجمع بين بحري " الهمز " و " الرمل " واعتبرت عملية الدمج هذه نمواً جديداً في بحور الشعر العربي ، يوافق النظام العام لإيقاع القصيدة العربية ، ولا يخرج عنه لكنه يجدد فيه ، وذهبت إلى أن الباحثين الذين اهتموا بدراسة " البند " انطلقوا من التصور الموروث القائل بعدم إمكانية الجمع بين بحرين مختلفين ، وعلى هذا لجأ كثير منهم إلى تخريج الصعوبات الإيقاعية لـ (البند) على أنها غل أضيفت أو ألحقت بتفعيلة

"الهمز" وذلك بإضافة "سبب خفيف". واستناداً إلى هذا التصور قامت بفحص "البند" متوصلة إلى أنه يستثمر الإمكانيات الإيقاعية للهمز والرمز، وتقوم فرضية "نارك الملاكمة" على أساس أن تفعيلة الهمز "مفاعيلن" لا تتناظر مع تفعيلة الرمز "فاعلاتن" إذا أحسن استخدامهما والسيطرة عليهما، ذلك أن بينهما علاقة خفية تتمثل في تساوي الحركات والسكنات فيهما، فمقلوب "مفاعيلن" وهي "نن مفاعي" مساوية لـ "فاعلاتن". كما أن مقلوب هذه الأخيرة "علائن فا" مساوٍ لتفعيلة "مفاعيلن"، وعلى هذا فإن أي شطر من بحر الرمز يمكن أن يتحول إلى الهمز بحذف "سبب خفيف" من أوله، ويمكن أن يحوّل أي شطر من الهمز إلى الرمز بزيادة "سبب" في أوله. وترى "نارك الملاكمة" بأن هذا التقارب المثلث للنظر بين البحرين المذكورين هو الذي جعل الخليل بن أحمد الفراهيدي (١٧٥ - ٧٩١) مكتشف نظام العروض في الشعر العربي يضع هذين البحرين، إضافة لبحر "الرجز" في دائرة عروضية واحدة هي دائرة "المجتلب". وتخلص نارك إلى أن أول من نظم "البند" كان ولاشك على دراية بهذه الخاصية العروضية. فضلاً عن رفاقته وبراعته وفدونه على الجمع بين البحرين في قصيدة واحدة. وما إن تنتهي من ذلك إلا وتؤكد هاتين النتيجتين اللتين تعتبرهما خاصيتين واضحتين من خصائص "البند" وهما: إن "البند" شعر نو أشطر غير متساوية الطول، وكلما كان تنوع الأطوال أوضح كان البند أكثر موسيقية وأصالة، وإن البند شعر نو وزنيين هما الرمز والهمز، وهما يتداخلان تداخلاً فنياً مستنداً إلى قواعد العروض العربي، فلا يختتم آخر أشطر الرمز إلا بالضرب "فاعلاتن" الذي يمهّد لبحر الهمز فيصبح أن يليه، وحينما يبدأ الهمز يستمر الشاعر عليه حتى يورد آخر أحد الأشطر الضرب "فعولن" الذي يمهّد لبحر الرمز فيصبح أن يعود ثانية، وهكذا. وتختتم نارك ذلك بالقول إنه إذا اختل أي من هذين الشطرين كانت النتيجة نظاماً آخر لا صلة له بـ "البند"^(٣١).

ورغم الكفاءة الظاهرة في تحليلات نازك الملائكة التي تعتبر أبرز المنظرين للبنية الإيقاعية في الشعر العربي الحديث ، ومن أبرز شعرائه أيضاً ، فإن تلك التحليلات لم تلم إماماً كاملاً ببنية " البند " الإيقاعية . وهنا نقدم باحث آخر هو مصطفى جمال الدين وذهب إلى أن تلك البنية تستخدم ثلاثة بحور هي " الهزج الصافي " و " الرمل الصافي " وبحر آخر هو مزيج من البحرين المنكوريين اقتضته طبيعة " البند " ، ومن الواضح أنه طور ما توصلت إليه نازك الملائكة ، وذلك حينما عثر على بنود لا تمتثل للهزج والرمل ، فأدرجها في بحر هو مزيج منهما ، وقد شخص جملة من العيوب العروضية في البنود التي تنظم على " الهزج الصافي " وهي " الكف " و " الحذف " و " القصر " وأخرى في بنود " الرمل الصافي " مثل " الخبن " ، وانتهى إلى النتيجة الآتية وهي أن " البند " شعر أساس الإيقاع فيه التفعيلة الواحدة المتكررة وهي إما "مفاعيلن " أو " فاعلاتن " في لسطر مختلفة الأضرب ، وأن البنود المروية والمدونة جاءت على " الرمل الخالص " أو " الهزج الخالص " أو على مزيج منهما على طريقة خاصة ، وأن " البند " يتضمن قافية تقع إما على نهايته ، أو في نهاية بعض فقراته ، وهي غالباً مفتوحة ، وأما أشطره فتلتزم قافية موحدة أو مزدوجة أو حرة ، وقد لا تلتزم قافية أصلاً ، ويجوز في " البند " ما يجوز في بحري " الرمل " و " الهزج " من عطل وزحافات^(٣٢) . على أن كل هذا لم يخلق باب البحث في هذا الموضوع ، فقد أثار البحث في هذا الموضوع متخصص آخر وهو علي عباس علوان ، فذهب إلى أن بحور " البند " هي " الهزج " و " الرمل " و " الرجز " ، وهو هنا يوافق نازك الملائكة ومصطفى جمال الدين فيما يخص البحرين الأولين ، إلا أنه يضيف " الرجز " الذي لم يشر إليه بوضوح إليه ، وحقته أن تلك البحور الثلاثة تشكل دائرة " المجتلب " بحيث

يسهل التفكك تلك البحور فيما بينها ، لأن القياس الموسيقي في المسافات الزمنية واحد^(٣٣). وقد جراه في رأيه باحث آخر هو محمد حسن الحلبي^(٣٤). لكن جميل الملائكة الذي خص إيقاع " البند " بدراسة تفصيلية وقيمة ، رأى أن دائرة " المجتب " ذاتها لا تحتوي ، ببجورها الثلاثة ، المشكلة الإيقاعية في " البند " واقترح دائرة جديدة اصطلاح عليها " دائرة البند " ، وبهذا نفى أن يكون لـ " البند " بحر معين ، بل الأحرى أن يعرف بدائرة خاصة به تفاعلها الأصلية " م فاعى لن " وما ينفك منها وهي " مفعولات " و " مستغطن " و " فاعلاتن " و " مفاعيلن " وكلها تنوعات اقتضتها العطل والزخافات ، ونفى خضوع " البند " لبحر معين بسبب تغير ضروب أشطره واحتمال موافقتها لأي من تفاعلات الدائرة المذكورة ، وعليه لا يصح قصره على بحر محدد^(٣٥). وهكذا فإن البحث في هذه القضية مازال متجدداً ، ولم ينقهِ إلى نتيجة نهائية . ومن الواضح أن ذلك يعود إلى عدم استقرار البنية الإيقاعية لـ " البند " لأسباب تتصل بالتهجين اللانهائي للخصائص الشعرية والنثرية فيه ، ولكونه نوعاً ثانوياً ظهر وانطمر في أفق الأدب العربي ، وذلك قبل أن ترسخ قواعده بسبب التداول الشفاهي ، والوظائف المحددة التي كان يقوم بها ، ولا يمكن إهمال التدوين المتأخر لنصوصه ، وهو تدوين تدخل في إصلاح كثير من النصوص إيقاعياً وأسلوبياً ولغوياً ونحويًا ، كما أشار أبرز مدونيه وهو النجيلي الذي تشكى كثيراً من كل ذلك^(٣٦). وكما لا يخفى فإن جميع الذين تصدوا لهذا الموضوع أسقطوا الأنظمة العروضية الموروثة التي اكتشفها الخليل قبل ظهور البند بألف سنة ، والتي استقرت منذ العصر الجاهلي واستخدمت في الشعر العربي القديم ، على نصوص لم تمثل ، بفعل أسباب مؤثرة كثيرة - أشرنا إليها - لتلك الأنظمة العروضية ، وأدى ذلك إلى عدم استقرار النتائج لأن البنية الإيقاعية لـ " البند " لا تنصاع

لنتك الأنظمة تصبعا كاملا ، فثمة اختلافات في العناصر والمكونات والوظائف وظروف النشأة والتكوين ، وبذل ذلك كان ينبغي دراسة البنية الإيقاعية لـ " البند " في ضوء معطيات نصوصه نفسها ، وليس من خلال إسقاط نظم جاهزة عليها ، على أن البحث في " البند " باعتباره تطويرا لنظام الإيقاع العربي ، أو باعتباره مقدمة لثورة الشعر العربي الحديث ، دفع ، تحت طائلة تصف لا يمكن تجاهله إلى التلاعب بهذه القضية ، بما يوافق المواقف والآراء ويدعمها ويعززها ، وكما أكدنا من قبل ، فإن فتح باب الإكراهات الإيقاعية من عطل وزحافات ، التي كانت من قبل توظف لإحداث أكبر تنوع ممكن في إيقاع القصيدة العربية ، دخل عند بعض الدارسين وسيلة لتسوية آراء معينة ودحض أخرى ، وهذا أفضى إلى سلسلة متواصلة من الخلافات حول قضية وصفية لا تحتل من الخلافات إلا القليل .

تهبوا الآراء القائلة بنثرية " البند " أقل بكثير من القائلة بشعريته ، سواء في العدد أو التفاصيل الفنية ، ولا نكاد نعر على بحث عالج البنية الإيقاعية النثرية لـ " البند " في ضوء إيقاع السجع ، وهو إيقاع متنوع ومرن ومتطور وفيه شمول واضح ، ورغم أننا لا نقر بإسقاط نظام إيقاعي أتضحته معطيات سابقة لها ظروفها وموجهاتها على نصوص لها خصوصيات إيقاعية ووظيفية ، فإننا نرى أن معالجة البنية الإيقاعية لـ " البند " في ضوء الإمكانيات والقواعد العامة التي أفرزها النثر العربي المسجع ، لا يخلو من فائدة في إضاءة بعض جوانب هذه القضية . وفيما يراق نظم الشعر الإيقاعية نوع من الثابت ، فإن نظم النثر الإيقاعية ظلت في منأى عن ذلك ، فهي تتجدد طبقا لحاجات التراسل ، واستنادا لمقتضيات التلقي ، فلا تتجدد موضوعاتها وحسب وإنما أشكالها أيضا ، ولهذا فإن البنية الإيقاعية للنثر العربي القديم ،

وهي متصلة عموماً بالسجع وتنوعاته ، لم تقف حائلاً دون تطور الأنواع النثرية العربية الموروثة ، بما في ذلك تقبل ظهور الأنواع السردية الحديثة كالرواية والقصة القصيرة في الأدب العربي ، دون رفض يذكر مقارنة بما اعتبر بمثابة خروج على البنية الإيقاعية الشعرية الموروثة ، وذلك حينما ظهر الشعر الحر ، وقصيدة التفعيلة ، وكل الأشكال التي لم تدع للقواعد الخليلية . وربما يفسر لنا ذلك أسبقية ظهور الرواية والقصة القصيرة في الأدب العربي الحديث ، وتأخر ظهور الشعر الحر ، الذي لم يخرج إلا جزئياً على العروض العربي في نظام التشطير والتخلي عن نسق التفعيلة . فنظام العروض المذكور ، الذي ترسخ وأصبح تقليداً معتبراً في الأدب العربي ، لم يتقبل طوال أكثر من نصف قرن قصيدة التفعيلة المتحررة من القافية ، وما زال هضمها في الأدب العربي الحديث يرافقه نوع من السر ، ناهيك عن الصعوبات التي تعترض قصيدة النثر في الأوساط الأدبية والأكاديمية . هو أمر لا نجد له نظيراً في موضوع النثر الحديث ، وبخاصة في الرواية والقصة القصيرة ، رغم بروز صعوبات من نوع آخر تتصل بالوظائف التي تؤديها هذه الأنواع ، وباللغة التي تكتب بها .

كان الهاشمي قد أشار إلى نثرية " البند " واعتبره كلاماً مسجعاً وموزوناً^(٣٧) . فيما ذهب المؤرخ عباس العزاوي إلى أنه وإن كان أشبه بالنظم إلا أنه أقرب إلى النثر ، أو هو حلقة وسطى بينهما^(٣٨) . لكن الرافعي كان أكثر وضوحاً ، فقد أكد أنه نوع من السجع الذي بنيت جملة على التوقيع ، وقسمت إلى أجزاء قصيرة من العروض تنتظم أوزاناً مختلفة فتكسبها شينا من الشعر وهي ليست منه^(٣٩) . وهذه الإشارة المكثفة تختزن كثيراً من الأفكار ، فهي تلقت الانتباه إلى أن السجع العربي له بنية إيقاعية خاصة به وأن " البند " نثر موقع ، يتركب من

مقاطع قصيرة تخضع لأوزان مختلفة ، وتلك الأوزان التي تقوم بعملية تنسيق الكلام النثري ، توهم بأن ذلك الكلام شعر (إلا أنه نثر ، فالخصائص الإيقاعية ، بما فيها حضور الوزن ، فيها نوع من الاختلاف بين الشعر والنثر الممزوج . إلا أن هذه الإشارة ذهبت أدراج الرياح ، ولم تستثمر ، لأسباب ثقافية علمية ، أولها انهيار النسق الممزوج في النثر العربي قبل ظهور قضية البحث في " البند " ، كقضية أدبية وتاريخية ، بحيث أن موضوع السجع ذاته لم يعد مثاراً في أثناء دراسة الأدب . وثانيهما أن البحث الجذري في البنية الإيقاعية لـ " البند " بوصفه شعراً قد تزامن مع الجدل المحتدم والعصق الذي شهدته الثقافة العراقية حول الشعر الحر وقواعده . وقد أشاع هذا الجدل مناخاً خصباً تدخل كموجه خارجي في تغذية الانتباه وتركيزه حول شعرية " البند " ، وطمس الاهتمام بالجانب النثري ، وهذا يفسر اهتمام نازك الملائكة في الموضوع بوصفه جزءاً من أصول الشعر الحديث ، الأمر الذي يندرج في الصراع الناشب آنذاك حول شرعية الشعر الحر ورفضه ، وقد جاراها آخرون في ذلك . بحيث انتصرت قضية الشعر الحديث ، وبانتصارها كان لابد أن يصطنع لها تاريخ ، وقد وُلِّغَت قضية " البند " في ذلك . وأدرجت على أنها جزء من ذلك التاريخ^(١) . وفي خضم هذه التفاعلات والتدخلات والتغيزات أهمل أمر البحث في نثرية " البند " . ويلزمنا هنا بيان الإمكانيات الواسعة التي تتيحها البنية الإيقاعية للسجع في النثر العربي ، ومدى قدرتها على فهم كثير من الالتباسات التي أثارت حول إيقاع " البند " . على أن هذا لا يُعدُّ بحد ذاته محاولة من أي نوع كانت ، لإخضاع " البند " لنظام جاهز سبق ظهوره بمدة طويلة .

كان أبو هلال العسكري (٣٩٥ - ١٢٣٩) قد أكد بأنه " لا يحسن منشور الكلام ولا يحلو حتى يكون مزدوجاً ، ولا تكاد تجد لبلوغ كلاماً

يخلو من الارتدواج " ثم أضاف إلى ذلك قوله " وقد أعجب العرب بالمسجع حتى استعملوه في منظوم كلامهم وصار ذلك الجنس من الكلام منظوما في منظوم ، ومسجعا في مسجع .. وسمي هذا النوع من الصنعة بـ "الشعر المرصع"^(١١)، وهذا يبين شيوع المسجع ، إلى درجة دخل في المنظوم . على أن القلقشندي (٨٢١ - ١٤١٨) وهو من كبار الدارمسين للنثر العربي القديم ، وقد خلف لنا أكبر موسوعة في ذلك وهي " صبح الأعشى في صناعة الإنشا " قد أشار إلى الأعراف التي ينبغي مراعاتها عند قراءة أو إنشاد نص مسجع ، وهي إشارة تكشف أيضا الوظيفة التي يؤديها المسجع ، قال : " إن حكم المسجع أن تكون كلمات الأسجاع مساكنة الأعجاز ، موقوفا عليها بالسكون في حالتي الوقف والدرج لأن الغرض منها المناسبة بين القرائن ، أو المزوجة بين الفقر ، وذلك لا يتم إلا بالوقف"^(١٢)، وعلينا أن نتذكر ما أوردناه حول الوصايا التي قدمها دارسو " الهند " من ضرورة مراعاة حالات الوقوف والتسكين والإعراب ، وغير ذلك ليستقيم التقطيع العروضي ، ويستجيب لقواعد البحور ، ونظام التفعيلات ، مع أن كل ذلك لا يقبل في الشعر كما هو معروف ، إلا أن البحث عن حل الصعاب دفع إلى ذلك لتذليل المشاكل التي يتوالى ظهورها أمام كل من يريد إسقاط أنظمة جاهزة على ظواهر حديثة التكوين .

مادامنا قد أشرنا إلى هذا الأمر فينبغي تفصيل بيانه ، وبخاصة ما له علاقة بالتصنيف في إيجاد أوزان استنادا إلى نوع من التلاعب في قراءة الألفاظ ، أو فيما يخص تداخل البحور وانفكاكها ، ومدى مشروعية ذلك في التعبير الأدبي . ولقد أشار القرطاجني (٦٨٤ - ١٢٨٥) إلى أن ضرورة التغيرات التي تصير غير الموزون متزا هي : إسكان متحرك أو تحريك ساكن أو زيادة في اللفظ أو نقص منه أو عدل

صيغة إلى أخرى أو تقديم وتأخير أو إبدال لفظة مكان أخرى ، أو اجتماع أكثر من واحدة من هذه التغيرات^(١٢) . وقد شاعت هذه التفسيرات بين عروضي " البنود " من أجل الوصول إلى نوع من الاستواء الوزني في الفقرات لتصبح أبياتاً موزونة . أما ما يخص تداخل البحور ، فإن القرطاجني نفسه قد حذر من الاعتقاد بأن أي وزن من الأوزان يكون مفترقاً في وضعه إلى أن يفك من نظام آخر ، بل إنما يستتبط الوزن باستقصاء ضروب تركيبات الأسباب والأوتاد ، واستقصاء ضروب ما يتركب من الأجزاء المؤلفة من تركيبات الأسباب والأوتاد ، ثم يلزمه بعد الوضع أن يوجد وزن آخر ، أو أوزان ميثاق نظامه بأن تجعل مبادئها من رؤوس الأسباب والأوتاد متأخراً عن مبدئه ، فلهذا وجب أن هذه الانفكاكات التي لهذه الأعاريض من الدوائر أمور عارضة لا يقتصر في تصور ماهيات الأعاريض **وحقائقها إليها** ، ولذلك لم يقل بها كثير من العروضيين ، ومن أوردها فإنما أوردها على أنها ملحّة عرضية لحقت الأوزان اتفاقاً إلا أنها بُنيت عليها الأعاريض وضماً واعتماداً^(١٣) ، وهذه الاعتراضات الضمنية على ما قام به دارسو البنية الإيقاعية الشعرية لـ "البلد" تقودنا إلى تفحص الدائرة العروضية التي قيل أن " البلد" ينهل منها أوزانه ، وأقصد دائرة " المجتلب " ببحورها من الرجز والرمل والهزج ، وكيف أنها بجملتها دائرة مرنة وملتبسة ، وذات جذور نثرية ، فقد اعتبرت تفاعلاتها المتشابهة نقطة ضعف تؤثر في استقلالها ، والغالب أن تلك البحور لا تأتي إلا مجزوءة أو منهوكة ، وقد ذهب كبار الدارسين إلى أن منهوك الرجز من الأسجاع وليس من الأشعار ، وأنه أقرب الأبحر إلى النثر^(١٤) ، وكذلك الرمل الذي لا يكون إلا مجزوءاً ، فيمنح إمكانية إيقاعية نثرية ، ولهذا أكثر منه الشعراء الجاهليون الأوائل ، في حقبة لم تتضح فيها بعد البحور المتنوعة التي تضل على الشعر تنوعاً إيقاعياً ، ويشمل ذلك مجزوء الهزج الذي يتخلله " الكف "

كثيراً ، ويتداخل مع الرجز ومجزوء " الوافر " ، وبهذا تكون دائرة المجتنب بكاملها ، تتصل بشقافية عالية من العلاقة مع البنية الإيقاعية للنثر المسجع ، الذي كان لا يخفى ، يمثل آخر مرحلة من تاريخ تطور الأدب العربي قبل أن تتطور إيقاعاته إلى " الرجز " ثم البحور الأخرى بعد ذلك.

إن البنية الإيقاعية العامة للمسجع تفرض درجة من التوازن الإيقاعي بين الألفاظ ، فالوزن بمفهومه العام كنظام موسيقي لا يغيب عن تلك البنية ، وهو أمر يطرد في التقفية ، فليما توجب بعض أقسام المسجع المطابقة في الوزن والقافية بين الألفاظ ، بحيث تكون متعادلة في ذلك ، لا يزيد أحدها عن الآخر ، بما في ذلك اتفاق السجعات على حرف بعينه فإن أقساماً أخرى تتحرر من هذا الشرط ، فلا توجب التعادل في كل ذلك ، وعلى هذا فثمة قسمان أولهما : يقتضي أن تكون الألفاظ متفقة في حرف الروي ، وله مراتب متدرجة في الجودة تبدأ من كون الألفاظ مستوية الأوزان ومتعادلة الأجزاء ، وهو التصريح الذي يعد أحسن أنواع المسجع ، مروراً بالتوازن بين الكلمتين الأخيرتين فقط ، دون ما عداهما من سائر الألفاظ ، وصولاً إلى وقوع الاتفاق في حرف الروي ، دون الأخذ بالاعتبار أمر التوازن في باقي أجزاء الفقرة . وثانيهما وفيه اختلاف في حرف الروي في آخر الفقرتين ، وهو ضربان ، يقع أولهما في النثر وهو إما يكون الوزن قد روعي في جميع الألفاظ أو أكثرها مع مقابلة الكلمة بما يعادلها وزناً ، وهو أحسن أنواع المسجع في مجال النثر ، أو ألا يراعى التوازن إلا في الكلمتين الأخيرتين فقط . ويقع ثانيهما في الشعر ويسمى " التصريح " . وما يلاحظ هنا أن التوازن في الألفاظ ينطوي على حرية ، بأن يكون متعادلاً مرة في نوع ولا يكون في آخر وكذلك التقفية ، سواء كانت تقفية داخلية تنم داخل العبارة أو في

نهايتها، وقد وضعت شروط عامة لجودة المسجع ، فإذا توفرت كان التعبير النثري متميزاً من ناحية إيقاعية ، كما شخصت العيوب التي تلحق ضرراً بذلك الإيقاع . فمن شروط الجودة : ضرورة الازدواج ، فإن أمكن أن يكون كل فاصلتين على حرف واحد ، أو ثلاثة ، أو أربع لا يتجاوز ذلك كان أحسن ، فإن جاوز ذلك نسب إلى التكلف ، وإن أمكن أن تكون الأجزاء متوازنة كان أجمل ، وإن لم يكن ذلك فينبغي أن يكون الجزء الأخير أطول ، كما ينبغي الاهتمام بأن تكون الفواصل على زنة واحدة ، وإن لم يكن أن تكون على حرف واحد ، فيقع التعادل والتوازن ، ومن عيوبه " التجميع " وهو أن تكون فاصلة الجزء الأول بعيدة المشكلة لفاصلة الجزء الثاني و " التطويل " وهو أن يجيء الجزء الأول طويلاً ، فيحتاج إلى إطالة الجزء الثاني ضرورة . وما صيغ من عشرة ألفاظ فما دون اعتبر قصيراً ، وما صيغ من أكثر من ذلك عد طويلاً^(١) .

يتبين مما ورد ذكره وجود خمسة أنظمة إيقاعية للمسجع تشكل مجموعها الكلي البنية الإيقاعية للنثر المسجع وهي :

١. اتفاق الألفاظ في الوزن وحرف الروي .
٢. اتفاق الكلمتين الأخيرتين في الوزن وحرف الروي دون سائر الألفاظ .
٣. الاتفاق في حروف الروي دون مراعاة التوازن بين الألفاظ .
٤. الاختلاف في حروف الروي مع مراعاة التوازن في الكلمات جميعها أو معظمها .
٥. الاختلاف في حرف الروي مع عدم مراعاة التوازن إلا في الكلمتين الأخيرتين .

إن التداخل بين الأنظمة يتخذ أشكالاً حسب الحاجة التعبيرية المطلوبة، وبذلك يُولف إطاراً عاماً مشبهاً بالإقاعات التي تتكشف أحياناً وتتعاقب بسرعة، وتتباعد أحياناً أخرى، وتتوالى بهبطه محسوب، ولنمثل على ذلك بما يعتبر أول "بند" معروف لدينا، وهو "معوق الموسوي"، ممن عاشوا في القرن السابع عشر يقول "أيها الراقد في الظلّة نبّه طرف الفكره، من رقدة ذي الغفله، وانظر أثر القدره، واجلّ غسق الحيره، في فجر سنا الخيره، وارن القلك الأطللس و...، وما فيه من النقش، وهذا الألق الألكن، في ذا الصنع المتقن، والسبع السموات، ففي ذلك آيات، هدى تكشف عن صحة إثبات، إله كشفت قدرته عن غرر الصبح، وأرخت طرر النجج، على نحر ضياء لغدا يغسل من مبسمه الأشنب، في مضمضتي نور منناه لعمس الغيوب، واستبدلت الظلمة من عنبرها الأسود بالأشهب، واعتاضت، من مفرقها الحالك بالأشيب، وانصاعت، من فوق كميت الشفق المطم، وهو الضيق المظلم، إذ سار من المشرق في سابقه الأشفق، ملك فك الأعظم، واتبت من النور، وأجرى ليج الليل، بثوب المنجج الأسحم كالليل، فاسود، وجلّته بالكليل، وجلّته بمصباح، من البدر به لاح، ومن كوكب زهراء بتقديل ومن شهب ثرياه بمشكاة فسواه منيراً^(١٧) ويلاحظ هنا غلبة النظامين الثاني والثالث في توافق عمق البعد التأسلي والاعتباري الذي يشكل الغرض الأساسي في هذا "البند".

وقبل أن نمضي في فحص البنية الإيقاعية المسجوعة لـ "بند" معوق الموسوي يحسن القول بأن الأنظمة التي أشرنا إليها، تتخذ من خلال تداخلها أشكالاً، يمكن استنباطها من المصادر الأساسية التي اهتمت بهذا الموضوع^(١٨) أهمها:

١ - شكل تكون فيه المسجعات متساوية في طولها، وغالباً ما

تتركب من عبارتين أو ثلاث وقد تكون العبارات متفقة في الوزن وحروف الروي ، أو تكون الكلمتان الأخيرتان متفقتين في ذلك ، وقد يحدث اختلاف الروي مع مراعاة الوزن أو عكس ذلك كما ذكرنا من قبل.

٢ - شكل تظهر العبارة المسجعة الثانية فيه أطول من الأولى .

٣ - شكل تكون فيه العبارة الثانية أقصر من الأولى .

٤ - شكل تكون فيه العبارة الثانية أطول من الأولى والثالثة أطول من الثانية ، وهكذا ، وقد اصطلح عليه مستورات بـ " التركيب الهرمي"^(١٩).

٥ - شكل يتركب من عبارتين مسجعتين متساويتين أو متقاربتين في الطول ، تليها عبارة أطول منهما . ويمكن اعتبار هذا الشكل بأنه يقوم على عبارات مختلفة الأطوال .

يلاحظ أن هذه الأشكال هي تجليات متعددة لتداخل الأنظمة المذكورة ، وفيما يتطلب على بعضها أمر الاتفاق في الوزن والروي يقل ذلك في البعض الآخر. علماً أن الوحدة الأساسية في القواعد العروضية للسجع هي اللفظ وليس التفعيلة^(٢٠)، فيما تؤذي " المسجعة " وظيفة "القافية" بل إن الزركشي (٧٩٤ - ١٣٩٢) اعتبر القوافي فواصل لأنها تفصل آخر الكلام^(٢١) على أن ما تتطوي عليه القافية في الشعر من عيوب سببها اختلاف الحركات والإشباع والتوجيه لا يكون معيباً في " المسجعة " كما يقرر السيوطي (٩١١ - ١٥٠٥)^(٢٢). وحسب بلاشير فإن الوحدات المسجعية التي تتكون من مجموعة متجانسة من العبارات المسجعة لا يشترط فيها التماوي كما لا يشترط تساوي عدد عباراتها . فالعنصر المهم هو " المسجعة " والتي هي بمثابة " القافية " ولهذا فإنه يرى أن السجع نثر موزون مقفى^(٢٣). هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى

فالتماثل بين العبارات المسجعة في النثر والأبيات الشعرية في الشعر قائم، بل إن الشاعر أنونيم يذهب إلى أن اكتمال التطور الإيقاعي في الشعر الجاهلي قد تم حينما حل شطران متوازيان وموزونان محل سجعيتين متوازنتين^(٥٤).

يتركب " بند " معقوى الموسوي من ثماني وحدات سجعية ، ينتهي بخاتمة دعائية تتكون من سجعات مزدوجة ، وكل وحدة من هذه الوحدات تتألف من عدد من العبارات المسجعة تتراوح بين عبارتين أو ثلاث أو أربع أو خمس أو ست . وإذا وضعنا تحت الأنظار الشكل الأول من أشكال البنية الإيقاعية للمسجع فإن الوحدة السجعية الأولى في "البند" تدرج تحته وهي تتكون من ست عبارات متقاربة الأطوال وبينها اتفاق في الكلمات الأخيرة من جهة **الوزن والروي** دون سائر الألفاظ ، وهي "أيها الراقد في الظلمه ، نبه طرف الفكره ، من رقدة ذي الغفلة، والفكر أثر القدرة ، واجل غسق الحيره " وهناك وحدتان سجعيتان أخريان في هذه الوحدة وهما " وهذا الألقى الأدكن في ذا الصنع المنقن " و" على نحر ضياه فغدا يغسل من مهبسه الأثنيب ، في مضمضتي نور سناه لعص الغيب ، واستبدلت الظلمة من عنبرها الأسود بالأشهب ، واعتاضت من مفرقها الحالك بالأشيب " فهما تظهر وحدتان موافقتان للشكل الثالث الذي تكون فيه العبارة الأولى أطول من الثانية وهما " وارن الفلك الأطلس والعرش ، وما فيه من النقش " و" إله كشفت قدرته عن غرر الصبح ، وأرخت طرر النجج " أما الوحدة الآتية " والمسيح سماوات ، ففي ذلك آيات ، هدى تكشف عن صحة إثبات " فتخضع للشكل الرابع ذي التركيب الهرمي . أما الوحدتان الأخيرتان ، وأولاهما تتكون من ثلاث عبارات مختلفة الأطوال . وثانيتهما تتكون من ست متباعدة الأطوال أيضا فنندرجان ضمن الشكل الأخير . ويلاحظ على العبارات المسجعة أنها

تلتزم بالروي والتوازن في الألفاظ الأخيرة . فيما تتباين الإيقاعات الداخلية من التزام كامل إلى درجة قليلة من التخلي ، إلى تخل تام أحياناً . وهذه المرونة ، وحرية التداخل تجلب إيقاعات متنوعة ، وتقضي على الرتابة ، وتحدث تموجاً ظاهراً في الأنغام . إلى ذلك فإن البنية الإيقاعية المسجعة لا يمكن اعتبارها بنية مغلقة ، من ذلك أنها تخرج مطالع العبارات المسجعة من الوزن ، وهي كثيرة وتكون أحياناً حرفاً أو كلمة أو عبارة قصيرة وتخل بذلك مشكلة طالما واجهت الدراسات العروضية لـ " البند " وهي وجود " سبب " أو " وتد " في مطلعها ، وكما أنها لا تأبه للزيادات في نهاية العبارات في الوحدة الأخيرة لـ " البند " التي تختلف أيضاً بشأنها ، وقد اعتبرها الزركشي من الزيادات المألوفة في المسجع . ولشكالتها كثيرة ومتنوعة^(٥٥) . وفي " بنود " الجذعصلي والحضاري والحائري والزيني والحسكي وابن الخلفه ولفظان والأخرس والجسائي والغزويني وغيرهم تنوعات إيقاعية تشمل كل الأنظمة التي أشرنا إليها ، وذلك دون أي تصنف ، ودون لجوء إلى الإكراهات العروضية في محاولة لتوسيع أو ضغط الألفاظ لتوافق التفعيلات . وربما كانت " بنود " ابن الخلفه ، الذي يعتبر أشهر أصحاب " البنود " تتضمن كل التنوعات الإيقاعية ، وبخاصة " بنده " المشهور الذي أثار اهتمام الباحثين مثل نازك الملائكة وجميل الملائكة وأحمد مطلوب وغيرهم ونورد منه المقطع الآتي :

" أيها اللام في الحب ، دع الثوم عن الصب ، فلو كنت ترى
الحاجبي الزج ، فوق الأعين الدعج ، أو الخد الشقيقي ، أو الريق
الرحيقي ، أو القد الرشقي ، الذي قد شبه الغصن اعتدالا وانعطافا ، مذ
غدا يورق لي أس عذار أخضر يب عليه عقرب الصدغ ، وثغر أشنب قد
نظمت فيه لآل لثاياهن في سلك دمقس أحمر جل عن الصبغ ، وعرويس

حكى عقد جمان يقف قدره القادر حقاً ببنان الخود ما زاد على العقد ،
 وجيد فضح الجؤنر مذ روعه القاص فقصاع دوين الورد ، يزجي حذر
 السهم طلا من منته في غاية البعد ، ولو تلمس في شوقك ذاك العضد
 المبرم ، والساعد والمعصم ، والكف التي قد شاكلت أقلام " بالقوت " فكم
 أصبح ذو اللب بها حيران مبهور ، ولو شاهدت في لبتها يا سعد امرأة
 الأعاجيب ، عليها ركبا حقان عاج ، حشيا من رائق الطبيب ، أو الكشبح
 الذي أصبح مهضوما نحيلاً مذ غدا يحمل رضوى . كفلا بات من الرص
 كموار من الدعص ، ومرتج بردفين ، عليها ركبا من ناصح البلور
 ساقين ، وكعبين أديمين ، صيغ فيهن من الفضة أقدام ، لما لمت محبا في
 ربا البيد من الوجد بها هام . أهل تعلم أم لا أن للحب لذات ، وقد يعذر
 لا يعذر من فيه غراما وجوى مات ، لذا مذهب أصحاب الكمالات ، فدع
 عنك من اللوم زخاريف الحكايات ، فكم قد هذب الحب بليدا ، فغذا في
 مسلك الآداب والفضل رشيدا ...^(٢٢) ويلاحظ هنا التوازن الذي يبلغ
 أحيانا حد الاتفاق في حروف الروي إلى جوار الجميل الطويلة التي
 تتخللها إيقاعات داخلية . وواضح التناغم بين الأنظمة الإيقاعية ، بما
 يبلور بنية إيقاعية متميزة في هذا " البند " الذي يتصدر كل البنود ،
 الأمر الذي جعله مثار عناية جل الدارسين لأن " البند " على أن فن
 " البند " بصومه يعتبر أحد أخصب الحقول التي تتجلى فيها أنظمة السجع
 بكل أشكالها .

٥. تعويم الخصائص الشعرية

كشفت لنا الفقرة الثالثة طبيعة التنازع المزمع الذي تلجج حول
 البنية الإيقاعية لـ " البند " وقد أردنا أن نلفت الانتباه إلى أن تلك البنية
 تجهزنا أيضا بأكثر من برهان على أنها بنية نثرية سجعية . ولقد تبين

من العرض السابق بأن القول بذلك لا يحتاج إلى ممارسة أي نوع من الإكراهات تجاه نصوص " البند " وهو ، فضلا عن ذلك ، يذكر بالجدل المتشعب الذي لم يعرف الاتفاق حول البنية الإيقاعية الشعرية لـ "البند"، سواء اتصل ذلك بالوزن والتفعيلة أو البحر . على أننا لا نهدف من ذلك إلى معارضة التصور السائد الذي أشاعه العروضيون حول كون (البند) شعرا ، معارضة جوفاء ومجردة ، إذ إننا لا ننتقل من مسلّمات ، ثم نسمى لاثباتها. ففي نهاية المطاف ، لا يمكن أن نتحدث " نوعية " أي تعبير أنبى استنادا إلى عنصر من عناصره . بمعنى أن البنية الإيقاعية لـ "البند" لا يمكن أن تكون القيسل النهائي في تحديد الطبيعة النوعية له. فلابد من تضافر عناصر أخرى نطلب الانتماء إلى هذا النوع أو ذاك. إلا أن جميع الذين عالجوا الجانب العروضي في (البند) انتهوا إلى الإعلان عن نوعيته الشعرية ، وكان البحث في هذا الموضوع مصمم للوصول إلى تلك النتيجة ، ويتأثير من توجهات ثقافية سائدة ، أغفل البحث في الإمكانيات الأخرى التي تبدوا لنا ، أكثر أهمية ، وكان ينبغي أن تتلحظها من البحث والدراسة . وفي الوقت الذي تم التركيز الشديد على الجوانب العروضية الشعرية لـ " البند " ، تم تجاهل كل احتمال مخالف ، وقد مارس التركيز الشديد هذا ، بوعي أو بدونه ، مهمة استيعابية خطيرة ، ذلك أنه القصي واستبعد أمر التفكير المتنوع ، وبذلك طمس جانب الموضوعية في البحث . إلى ذلك فقد تمت معالجة الموضوع وكان النثر تعبير أنبى يخلو من الإيقاع. وينبغي التأكيد في هذا السياق على أن الشكلايين الروس قد أثبتوا أن النثر ليس مادة هلامية مشوشة مضادة للإيقاع: وإما على العكس من ذلك يمكن التأكيد بأن التنظيم الصوتي للنثر يحتل مكانا لا يقل أهمية عن التنظيم الصوتي للشعر وإن كانت طبيعة كل منها تختلف عن الآخر ، فقد يمكن أن نجد في النثر درجة من التنظيم الموسيقي بأوسع معاني الكلمة دون أن يصبح لهذا السبب شعرا ، كما أن الشعر قد يقترب من هذا الاتجاه نفسه، كالشعر الحر دون أن يتحول إلى نثر . ومسر ذلك أن " النثر

الموقع * لا يخرج على النظام الثوري كله ، كما أن الشعر الحر لا يخرج على النظام الشعري الشامل ، والفرق بينهما هو الدور الوظيفي الذي يقوم به الإيقاع في كل منها^(٥٧).

وسط هذه الشبكة من التداخلات تقع قضية البنية الإيقاعية لبند * ففي الوقت الذي نرى فيه أن التشكيلات النصية لهذا التعبير الأدبي قد تمت في أفق مشبع بمؤثرات نثرية كلاسيكية ، فإن عملية دراسته وتحليله قد تمت على العكس في أفق مشبعة بموجهات شعرية حديثة ، فنأزك الملاحظة اعتبرته السلف الشعري للشعر الحر ، بل إنها ذهبت إلى أنه أجراً خطوة خطاها شعراء العراق في القرن الحادي عشر للهجرة (السابع عشر الميلادي) حينما ابتكروا هذا التعبير الذي تتنوع فيه القوافي دونما نسق ثابت ، وهذه حسب رأيها ، أول حالة في الشعر العربي يكون فيها تنوع القوافي حراً تمام الحرية ، ولا يفقده إلا ذوق الشاعر ، وعلى هذا فإن الشعر الحر قد جرى " البند " في ذلك وحذا حذوه^(٥٨). ومن الواضح أن حركة الشعر الحر التي اندلعت ثورتها قرابة منتصف القرن العشرين في البلاد العربية ، وبخاصة العراق ، وقد أحدثت " أفق انتظار " ثقافي عام ، له إمكانية تجميع كل الإشارات المتناثرة ، وإعادة إنتاجها ، بما يعزز ويقوي تلك الحرية التي كانت بأمن الحاجة إلى تاريخ أدبي يمنحها الشرعية بعد أن أثبتت في وجهها صعاب ، أقل ما يقال عنها أنها صعاب ليست أدبية فقط. وقد كان "البند" نموذجاً يؤكد الكيفية التي تتم فيها عملية إقصاء نسق مهيمن ، وإحلال آخر محله ، في ضوء حاجات التلقي الخارجية وطبيعة الحكم النقدي وغايته ، وهو حكم يبدو أنه يترتب بوصفه حكم قيمة . وكان تودوروف قد شخص آلية هذه الظاهرة ، حينما أكد أنه في كل عصر يصاحب نواة السمات المتماثلة عدد كبير من السمات الأخرى التي تعتبر أقل أهمية في

الحاق هذا الأثر بذلك الجنس الأنثي وتبعاً لذلك يكون الأثر الأنثي جديراً بالانتماء إلى أجناس مختلفة ، طبقاً لحكمنا بالأهمية على هذه السمة أو تلك من سمات بنيتها^(٥٩).

كان توماشفسكي قد أشار إلى أن الأنواع الأنثوية تتحدد من أساليبها المهيمنة أي البارزة وهي تنمو وتزداد غنى وتفاعلاً فيما بينها^(٦٠)، و(المهيمنة) كما حددها جاكوبسن هي : مكون يؤري في النص يتحكم بالعناصر المكونة له ويحددها ويضبط تحولاتها^(٦١) فهل يمكن اعتبار " البنية الإيقاعية " لـ " البند " شعرية كانت أو نثرية هي النمط المهيمن فيه ؟ من الواضح أن الذين قالوا بشعرية " البند " قد اعتبروها كذلك ، رغم أن كل أبحاثهم دون استثناء قد أنجزت بمعزل عن كشوفات الموروث القائل أن الكلام إذا خضع لوزن متصل بتفعلة خليلولة فهو شعر. وفي ضوء هذا أُلصقت كل العناصر والمكونات التي إذا تداخلت وتفاعلت أهدت " البند " عن مفهوم الشعر كما عرف وشاع في الثقافة العربية ، على أن هذا لا يعطينا أي نوع من الحق في القول على غرارهم بأن " البنية الإيقاعية النثرية المسجعة " لـ " البند " هي النمط المهيمن فيه . فالقول بذلك إنما هو رد فيه كثير من التحمل ، رغم ما لتلك البنية من أهمية . وبما أننا لا نقر في موضوع خلافي مثل هذا بإقامة الحجة استناداً لدليل يمكن استخدامه لغاية ثم إعادة استخدامه في غاية مضادة ، فإننا نرى أن " البنية النثرية المسجعة " ما هي إلا عنصر في نسيج متداخل من العناصر التي ترجع نثرية " البند " وأن قيمتها وأهميتها تكمن في نوع التفاعل بينها وبين تلك العناصر . ولعل من أبرز تلك العناصر ما يأتي :

١ - سيادة الوظيفة التمثيلية وليس الإيحائية في لغة " البند "

فعلالة النص بالعالم علاقة تمثيل وليس علاقة ترميز .

٢ - سيادة البعد الغوري وغياب البعد الذاتي .

٣ - الجماليات الأسلوبية النثرية التي تمسود في النصوص وقوامها الاستطرادات الشائعة في النثر العربي التقليدي ، ثم اللجوء أحياناً إلى الوصف المستفيض الذي يراكم جملة من الصفات الحداية الخارجية .

٤ - حضور درجة عالية من المباشرة والموضوعية فالعبارة تشغل غالباً بأداء وظيفة تقريرية ، وهذا يطمس الغاية الجمالية التي هي أخص مميزات الشعر .

٥ - حضور درجة ، وإن كانت ضعيفة من البعد السردي في النص ، وهو أمر يفتي عالم النص بنوع من الكثافة ويقتل من الشغافية التي هي غاية كل شعر .

٦ - حضور وهمية تقاليد النثر العربي التقليدي ، بالاستهلات الدعائية والتضرعية والصيغ التنظيمية والمدحبة التي تضي على الموصوف جملة من النعوت الشائعة ثم الخواتم التذليلية التي تبخس الذات وتدفع بنتائج مقررة سلفاً .

٧ - شيوع الموضوعات النثرية المعروفة في الأدب النثري العربي القديم ، وبخاصة في أدب الترمك الذاتي إذ يكون النص ومبيلة للتعبير عن موقف وغاية ومطمح وليس رؤية للعالم .

٨ - إن " البند " بسبب كل هذه التسميات والخصائص الفنية والموضوعية يحدث عند المتلقي " أفق انتظار " تترتب كل مكوناته في ضوء الخصائص العامة للنثر القديم ، وهنا في وسط هذه الشبكة تظهر ، وظيفة " البنية الإيقاعية النثرية المسجعة " لتقوي الانتباه عند المتلقي، وتملاً أفق انتظاره بالأهداف والغايات والموضوعات التي أنشاعها ذلك النثر .

أخيراً ليس من أهدافنا الدفع باتجاه عزل " البند " عن عالم الشعر، كما يرى الرأي القائل بشعريته . فكل خطاب أدبي رفيع لا يمكن إلا أن يتوفر على درجة من الشاعرية التي تصفي عليه جمالاً ورونقاً ، إنها الشاعرية التي لا يكون مصدرها الوحيد " الوزن الشعري " ، إنما " الإيقاع " بمعناه العام وهو يمارس وظيفته وسط كل الجماليات الأخرى : الأسلوبية والبنيوية والدلالية ، وطبقاً لهذا التصور فإن " التداخل النوعي " هو المكون الرئيس لـ " البند " . لكنه تداخل بصاغ صوغاً ثرياً يمنح " الإيقاع " قيمة ظاهرة دون أن يطمس أهمية العناصر الأخرى .

المصادر والمراجع

- ١) بلقطين ، شعرية دوسوبسكي ، ترجمة جميل نصيف التكريتي (دار البيضاء ، توفيق ، ١٩٨٨) ينظر الفصل الرابع
- ٢) جيرار جنوت ، مدخل لجامع الشعر ، ترجمة عبدالحسن أوب (دار البيضاء ، ١٩٨٩) .
- ٣) أبو بكر البقلائي ، (عجائب القرآن ، تحقيق أحمد سفر (القاهرة دار المعارف) ص ٦٢ .
- ٤) ابن رشيق ، الفصحة في محاسن الشعر وأدبه ، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد (القاهرة) ٢٠٠١ .
- ٥) اتهنلي ، المستع في علم الشعر ، تحقيق المنجي الكبي (تونس) ص ١١ و ٢٤ .
- ٦) للتوقوف على تفاصيل هذا الموضوع نقول على المصادر الآتية : الحيوان للجلظ ١ ، ٢٤ وطبقات فحول الشعراء لابن سلام ص ٣٣ والمزهر للسيوطي ٢ : ٤٧٧ .
- ٧) انظر ابن طباطبا ، حمار الشعر ، تحقيق طه الحلجوي وزعزلول سلام (القاهرة ، ١٩٥٦) ص ٤ . وقائمة بن جحر ، نقد الشعر ، تحقيق يونيولكر (إيدن ، ١٩٥٦) ص ٢ .
- ٨) نحول هنا على : رسالة في فوائد صناعة الشعراء للفرابي ، ومقطع من كتاب " الشفاء " حول " فن الشعر " لابن سينا ، وتتلخيص كتاب أرسطو للفكر في الشعر لابن رشد ، وجميعها ملحقة بكتاب " فن الشعر " لأرسطو تحقيق عبدالحسن بدوي (بيروت دار الثقافة : ١٩٧٣) ص ١٤٩ - ٢٥٠ .

- ٩) ابن خلدون ، مقدمة ابن خلدون ، تحقيق عبدالوحد علي (القاهرة ، دار نهضة مصر) ٣ : ١٣٦٢ .
- ١٠) عبدالكريم الدجولي ، البند في الأدب العربي : تاريخه ونصوصه (بغداد ، مطبعة المعارف ، ١٩٥٩) ص ٥٦ .
- ١١) جميل الملايكة ، ميزان البند (بغداد ، مطبعة الحنلي ، ١٩٦٥) ص ٥ .
- ١٢) نازك الملايكة ، ضحايا الشعر المعاصر (بيروت ، دار الطليعة للمطابع ، ١٩٨٣) ص ١٩٥ ، وأحمد مطلوب ، النقد الأدبي الحديث في العراق (بغداد ، معهد البحوث والدراسات العربية ، ١٩٦٨) ص ١٩٠ . محمد حسن الحلي ، شعر البند : من فنون الشعر العربي في العراق ، مجلة المورد ، (بغداد ، دار الشؤون الثقافية ، المجلد ٢٢ العدد ٢ لسنة ١٩٩٤) ص ٢٧ .
- ١٣) محمد الهائلي ، مجلة الفنون (بغداد ، العدد الأول لسنة ١٩٩٢) ص ١٨ .
- ١٤) مصطفى صادق الرافعي ، تاريخ أدب العرب (بيروت ، دار الكتاب العربي ، ١٩٧٤) ٣ : ٤١٣ .
- ١٥) ديلون ستورث ، المسجع في القرآن - بنيته وقواعده ، ترجمة محمد بروزي ، مجلة فصول (القاهرة ، الهيئة المصرية العامة ، العدد ٣ لسنة ١٩٩٢) ص ١٢ .
- ١٦) أورده ستورث ص ٣٠ .
- ١٧) الدجولي ص ٩٨ .
- ١٨) جميل الملايكة ص ٩ .
- ١٩) نقلا عن الدجولي ص ٨ .
- ٢٠) دباغلي ص ٥٦ .
- ٢١) الدجولي ص ٨ .
- ٢٢) م. ن. هـ ي - ك .
- ٢٣) إسعاد قنديل ، فنون الشعر الفارسي (بيروت ، دار الأكراس ، ١٩٨١) ص ٢٥٩ - ٢٦١ و ٢٨٨ .
- ٢٤) الحلي ص ٤٠ .
- ٢٥) م. ن. هـ ي - ك .
- ٢٦) مصطفى جمال الدين ، الإيقاع في الشعر العربي من البيت إلى التفعيلة (النجف ، ١٩٧٠) ص ٢٢٤ .
- ٢٧) تراجع القائمة الكاملة للأسماء عند الدجولي وجميل الملايكة .
- ٢٨) جميل الملايكة ص ١٣ .
- ٢٩) الهائلي ص ١٨ .

- ٣٠) الدجيلي من ف .
- ٣١) نازك الملائكة من ١٩٩ - ١٠٦ .
- ٣٢) مصطفى جمال الدين من ٢٥٥ .
- ٣٣) علي عباس علوان ، تطور الشعر العربي الحديث في العراق (بغداد ، وزارة الإعلام ، ١٩٧٥) من ٧٥ .
- ٣٤) طلي من ٨٠ .
- ٣٥) جميل الملائكة من ١٣ .
- ٣٦) الدجيلي من ج و ه وهاشم من ٧١ .
- ٣٧) الهاشمي من ١٨ .
- ٣٨) عباس العزاوي ، تاريخ الأدب العربي في العراق (بغداد : ١٩٢ : ٢
- ٣٩) قرطبي ٤١٣ : ٣ .
- ٤٠) نازك الملائكة ، ميلاوجية الشعر (بغداد ، دار الشؤون الثقافية : ١٩٩٣) من ٤٠ - ٤١ .
- ٤١) أبو هلال العسكري ، كتاب الصناعات ، تحقيق محمد علي البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم (بيروت ، مكتبة المصرية ، ١٩٨٦) من ٢٦٠ - ٢٦٥ .
- ٤٢) الفلكلندي ، صبح الأعشى في صناعة الإنشا (بيروت ، دار الكتب العلمية ، ١٩٨٧) ٢ : ٢٠٦ .
وجدير بالذكر أن كل درسي "السجع" يجمعون على هذا .
- ٤٣) حازم القرطاجني ، منهاج البهلاء وسراج الألباء ، تحقيق محمد الصبيب بن الخوجة ، (دار الكتب الشرقية) من ٢١١ .
- ٤٤) م. ن من ٢٣١ - ٢٣٢ .
- ٤٥) قطر علي سبيل المثال ، السككي ، مفتاح العلوم (القاهرة : المطبعة الأميرية) من ٢٨٨ وأحمد الهاشمي ، موزن الذهب في صناعة أثمار العرب (القاهرة ، ١٩٦٢) من ٦٧ .
- ٤٦) العسكري من ٢٦٠ ، ٢٦٣ ، ٢٦٤ والفلكلندي ٢ : ٣٠٤ - ٣٠٦ .
- ٤٧) الدجيلي من ٣ - ٤ .
- ٤٨) فصل البلاغيون العرب في أقسام السجع وأصنافه ومقارنه وشرائطه ، ينظر العسكري ٢٦٣ - ٢٦٤ والفلكلندي ٢ : ٣٠٢ - ٣٠٦ والموسوي ، التفان ٢ : ٩٨ وقزويني ، البرهان في علوم القرآن ١ : ٥٣ - ١٠٠ وابن الأثير ، المثل السائر ١ : ٢٣٨ والقزويني ، التلخيص في علوم البلاغة من ٣٩٧ - ٤٠٤ .
- ٤٩) ستوارث من ٢٥ .

- ٥٠) م. ن. ص ٢٩ .
- ٥١) أزيكشي ، البرهان في علوم القرآن ، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم (بيروت ، دار الجليل ، ١٩٩٨) ١ : ٥٨ .
- ٥٢) السيوطي ، الإتيقان في علوم القرآن (بيروت ، المكتبة الثقافية ، ١٩٧٢) ٢ : ٩٧ .
- ٥٣) لورده ستورفوت ص ١٤ .
- ٥٤) فونين ، الشعرية العربية (بيروت ، دار الآداب ، ١٩٨٩) ص ١٠ .
- ٥٥) أزيكشي ١ : ٦ وما بعدها .
- ٥٦) الفرجاني ص ٧٦ وجميل الملائكة ص ٥ - ٦ .
- ٥٧) صلاح فضل ، نظرية القبلية في النقد الأدبي (القاهرة ، مؤسسة مظهر ، ١٩٩٢) ص ٧٤ .
- ٥٨) نازك الملائكة ، سيكولوجية الشعر ص ٤٠ ، ٤١ .
- ٥٩) ترفلتمان توبوروف ، الشعرية ، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة (الدار البيضاء توبفسال ، ١٩٩٠) ص ٧٨ .
- ٦٠) عبدالله إبراهيم ، معرفة الآخر (المركز الثقافي العربي ، ١٩٩٠) ص ١٥ .
- ٦١) راسان ملدن ، النظرية الأدبية المعاصرة ، ترجمة سعيد القاصبي (عمان ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ١٩٩٦) ص ٢٩ .



تجليات المتنبي في نصوص
من الشعر العربي الحديث

موسى رابعة

يتناول هذا البحث تقنيات استخدام الشاعر العربي الحديث للنمساذج الشخصية التراثية الأساسية ، التي تمثل حضوراً فاعلاً على المستوى التاريخي والأدبي في آن واحد ، وقد كان للمتنبي حضور فاعل في نصوص الشعر العربي الحديث ، وذلك وفقاً لما لهذا الشاعر من مكانة على صعيد أدبي وتاريخي .

ينهض هذا البحث بدراسة ثلاثة نصوص شعرية وظفت المتنبي توظيفاً تاريخياً وأدبياً ، ولم يكن **توظيفها** توطئاً هامشياً ، وإنما جاء توظيفاً فاعلاً ، وقد دمجت هذه الشخصية ببعضها في هذه النصوص حتى إنها أصبحت جزءاً لا يتجزأ من نسيج النص الشعري ، وهذه النصوص هي قصيدة (من مذكرات المتنبي في مصر) لأمل دنقل ، وقصيدة (موت المتنبي) لعبد الوهاب البياتي ، وقصيدة (رحلة المتنبي إلى مصر) لمحمود درويش . ويبدو أن هناك قاسماً مشتركاً بين هذه القصائد وهو اختصار اسم المتنبي ليكون المحور الأساسي في عنوان القصائد كما أن قصيدتي أمل دنقل ومحمود درويش تشتركان في أنهما ينصان على مصر لأن مصر تمثل مرحلة مهمة من حياة المتنبي .

ومن اللافت للنظر أن استدعاء هذه الشخصية لم يكن استدعاءً ثانوياً ، وإنما كانت شخصية المتنبي هي الشخصية المحورية في النص الشعري ، وهذا شكل من الاستدعاء الذي يشكل عتوانات هذه النصوص الشعرية ، ولأن العنوان هو جوهر النص الأدبي ، فإن المتنبي يكون أساس النص الأدبي ، وكل شيء في النص يدور حول هذه الشخصية

بأبعادها المختلفة ، وعلى صعيد قراءة مثل هذه النصوص فإن أول شيء يصادفه القارئ عندما تقع عيناه على النص هو شخصية المتنبي ولهذا فإنه يسترجع هذه الشخصية ويضعها ضمن سياقها الأدبي والتاريخي .

فالعنوان هو أول شيء يصادف المتلقي (ولئن كان المرسل ينطلق من مقاصده في " بته " العنوان ، ففي المقابل ينطلق المستقبل من معرفته الخلفية في " تقبله " له ، وهذه نقطة في غاية الأهمية ، إذ إن معرفة المستقبل الخلفية معرفة أكثر سعة من موضوع المرسلة عملاً وعنواناً^(١) . فالعنوان يمثل النقطة الأولى التي يتم فيها اللقاء بين الباث والمتلقي ، وذلك بما يثيره العنوان في وعي المتلقي من استحضار هذه الشخصية وما يتعلق بها من أبعاد .

ومما يمكن الإشارة إليه في هذا المقام أن الأمر لا يتعلق بشعرية العنوان ؛ إذ إن العنوايات في هذه النصوص لم تكن بناءً شعرياً ، وإنما بنيت بناءً قائماً على استحضار الشخصية واستدعائها ، وإن استدعاء هذه الشخصية على هذا النحو يشكل من هذه الشخصية موضوعاً شعرياً لا يتوقف عند دلالة اللغة ، وإنما يتوقف عند دلالات الشخصية التي يفرض العنوان بما تحكسه من ظلال وإيحاءات كثيرة ، ولم تأت عنوايات هذه النصوص لتكون مرتبطة بالتناسل ارتباطاً مباشراً وإنما جاءت لتشكل تقنيات مختلفة في توظيف هذه الشخصية .

تبدأ قصيدة أمل دنقل بالعنوان الذي يتمحور حول المتنبي فالعنوان هو " من مذكرات المتنبي " في مصر " ، وهذا النص يحمل عنواناً رئيساً وعنواناً فرعياً وقد نص الشاعر على العنوان الفرعي الذي يمثل هنا (عن مصر) ، ويبدو هنا أن الشاعر يريد أن يتحدث عن مرحلة خاصة من مراحل حياة المتنبي في مصر ، يقول أمل دنقل :

أكره لون ... في القنينة

لكنني أدمنتها .. استشفاء

لكنني منذ أتيت هذه المدينة

وصرت في القصور ببغاء ١

عرفت فيها الداء ١١

ويبدو أن مقدمة القصيدة بدأت بشرح العنوان ، إذ تأتي أول كلمة في القصيدة لتحمل معنى الكراهية ، وهذا أمر يوحى بالعلاقة المتوترة التي توطر حياة المتنبي في مصر ، إذ إن هناك تعارضاً بين 'أكره' وبين 'أدمنتها' ، وهذا التعارض يقدم صورة التعلق التي همشت شخصية المتنبي وجعلت منه ببغاء يردد ما يسمع ، ولذلك فإنه لم يعرف في هذه المدينة (لا الداء ، ولأجل هذا تصبح العلاقة بين الشاعر والمدينة علاقة قائمة على التجافي والتصادم .

إن الأصوات تتداخل في مقدمة هذا النص فلا يتيقن القارئ للوهلة الأولى مصدر الصوت ، فهو عندما يقرأ " أكره لكنني ، أدمنتها ، لأنني ، أتيت ، وصرت ، عرفت " ، فإن الملاحظة الأولى التي تبدو هنا ملاحظة قائمة على حقيقة الصوت الذي يتجسد في وعي القارئ ، فالصوت هنا يصبح صوتاً متداخلاً ، إذ إن شخصية أمل دنقل لا تتوارى خلف شخصية المتنبي ، وإنما تندمج الشخصيتان لتصبح شخصية واحدة ، فأنا المتكلم في هذا المقطع من النص ينطق بالصوتين معاً فضيقت المتنبي بمصر هو نفسه ضيق أمل دنقل .

ولا يقوم استدعاء الشخصية هنا على النقل الحرفي ، وإنما يقوم على الاندغام مع الشخصية المستدعاة ، يقول أمل دنقل :

أمثل ساعة الضحى بين يدي كافور

ليظمن قلبه ، فما يزال طيره المأسور

لا يترك السجن ولا يطير

أبصر تلك الشفة المنقوبة

.. أهكى على العروبة

إن تفاصيل الحياة اليومية التي عاشها المتنبي في مصر لا تعكس انسجاماً وتصالحاً فهو يمثل ساعة الضحى بين يدي كالور ، وعليه أن يبصر ما لا يريد تلك الشفة المنقوبة والوجه المسود والرجولة المسلوكة ، وهذا المشهد يثير المتنبي فيبكي على العروبة ، فالأمر يتمثل هنا في كون البحث عن العروبة يشكل هماً مشتركاً . إن استدعاء شخصية المتنبي يمثل القدرة على مجاورة النماذج الحيوية من التراث ، فتوظيف شخصية مثل المتنبي ، لابد أن يقوم على الأبعاد الحيوية التي تفيض فيها هذه الشخصية ، فالمتنبي يتحول إلى نموذج إنساني وهو نموذج يحمل (تداعيات مطردة تربطها بصص تاريخية أو أسطورية ، وتشير قليلاً أو كثيراً إلى أبطال وأمكن ، تنتمي إلى ثقافات متباعدة في الزمان والمكان)⁽⁷⁾.

لقد رسم أمل دنقل صوراً للواقع الذي يغص بالمفارقات العجيبة مقرأً ذلك بالصور الكاريكاتيرية ، التي تقدم نموذجاً بشرياً وصفه بالرجولة المسلوكة ، ومع هذا النموذج يشعر المرء بالاضطرار والقلق .

ومن الصور الغالمة على المفارقة والعجيب قول أمل دنقل :

يوميء ! يستشدني : أشده عن سيفه الشجاع

وسيفه في غمده .. يأكله الصدا

عندما يسقط ، ويتكفى .

أسير مثقل الخطى في ردهات القصر

أبصر أهل مصر ..

ينتظرونه .. ليرفعوا إليه المظلمات والرقاع .

يبدو هنا أن المفارقة القائمة في قوله " أنشده عن سيفه الشجاع " وقوله " وسيفه في غمده .. بأكله الصدا " ، وهذا أمر يحسن تجليات البطولة ونقيضها . ولذلك فإن المتنبي يكشف عن البطولة الزائفة التي تتمثل في شخصية كافور ، الذي يمثل النموذج المتخاذل المسلوب الرجولة ، ومع ذلك فإن أهل مصر يقدمون له المظالم والرقاع التي تعترف بشرعية كافور الذي يمتلك السلطة دون أن يكون أهلاً لها . وهذه الصورة التي يقدمها أمل دنقل والمتنبي تجسد رفضهما لهذا النموذج من السلطة ، ولذلك يرتحل المتنبي عن مصر لكن لا يطمئن إلى المكوث في مصر ، يقول أمل :

جاري من حلب ، تسألني " متى نعود ؟ "

قلت : الجنود يملأون نقاط الحدود

ما بيننا وبين سيف الدولة

قالت : سئمت من مصر ، ومن رخاوة الركود

فقلت : قد سئمت - مثلك - القيام والقعود

بين يدي أميرها الأهل

... كالفور

ونمت مقهوراً ...

لقد أقام المتنبي مع جاريته حواراً يكشف عن المرارة اللاذعة، وهذا الحوار يظهر البعد الحيوي الذي يمنحه للسباق الذي ورد فيه ، فإذا كانت مصر تمثل من خلال كالحور مكاناً يقض المضجع فإن حليب تمثل المكان الحلم والأمل، إن هذه الحوارية تمنح النص بعداً درامياً من خلال الافتتاح على شخصيات جديدة في النص ، وذلك من مثل الجارية وسيف الدولة الذي لا يزال يمثل الأمل والحلم ، ولكن الطرق إليه أصبحت موصدة فمصر لا تجسد إلا السأم والرخاوة والركود في عهد أميرها الأبله الذي يستأهل الشنينة ؛ لأنه يمثل القهر والقنوط .

إن النص يقوم على المزج بين الماضي والحاضر وكان شخصية المتنبي تتشكل في اللحظة الراهنة - أي في زمن قول النص - إذ تتخلق شخصية المتنبي من جديد لترسم المرحلة الراهنة التي تبرز التفاعل بين الماضي والحاضر **الكفول بإعادة بعث النموذج التراثي** الحيوي مع فارق المرحلة التاريخية ، فقد امتزج الصوتان ليعبراً عن النموذج المتكرر واستطاع النص أن يعبر (عن تجربة معاصرة تتوافق دلالتها طرداً مع الدلالة التراثية للشخصية)^(٢٧) .. ولم يتوقف الأمر عند هذا الحد وإنما لمعت في وعي المبدع استرجاعات للحظات التي تبرز المأساة وتسقها، يقول :

خولة * تلك البدوية الشموس

لقبتها بالقرب من * أريحا *

سوية ، ثم الفترقنا دون أن نبوحا

لكنها كل مساء في خاطري تجوس

يلغر بالشوق والعذب ثغرها العيوس

أشم وجهها الجموحا

أضم صدرها الجموحا

وتدخل خولة النص لتتضاف إلى الشخصيات الأخرى التي تعطي النص أبعاده الدرامية ، فخولة تصبح في النص أداة من أدوات الحوار التي لا تؤثر على الماضي فقط ، وإنما تؤثر على المرحلة الراهنة ، وقد عمد الشاعر إلى جعل خولة وأريحا بين علامتي تنصيص ليدخل لعبة الفضاء النصي إلى وعي المتلقي وإدراكه ، فخولة التي يلتقيها الشاعر في أريحا أصبحت غير قادرة على البوح ولا تجسد سوى العيوس الذي يخفي وراءه الشوق والعذاب في آن واحد ، وهنا يؤكد الشاعر على المزج بين الحزن القديم والحزن المتجدد . إن خولة تمثل في لحظة ذلك الأمل المنتظر كما أنها تمثل في لحظة أخرى صورة لما آل إليه الوضع عندما قتل شقيقها وأبوها .

وقد عمد الشاعر إلى استخدام تقنية الفضاء النصي، وذلك من خلال اعتماده على الفضاء النصي المتمثل بالتنقيط ، يبدأ الشاعر المقطع الجديد على الشكل الآتي :

.....

(سألني كافور عن حزني)

فقلت أنها تعيش الآن في بيزنطة

شريدة .. كالقطة

تصبح " كافوراه .. كافوراه .."

فصاح في غلامه أن يشتري جارية رومية

تجلد كي تصبح " وروماه .. واروماه .."

.. لكي يكون العين بالعين

والمن بالمن !)

يظهر هذا المقطع عبر تقنيات الفضاء النصي عناصر متعددة استطاعت أن تجسد تلك النبذة الساخرة التي تتمثل باستحضار شخصية كافور من خلال الحوار الذي يقيمه الشاعر ، وهو حوار يستلحق فيه أمل دنقل كافور الذي يسأل المتنبي فبقدم له صورة تفيض بالآلم الذي يسيطر على النفوس، فالفتاة العربية تعيش في بلاد الروم مشردة حزينة تصيح كالفراخ وهذا الاستدعاء المقرون بالتصحر والتفجع والندب يوظف صوتاً آخر استجد بالمعصم " وامتصاه " لكن مع الفارق الأساسي والجوهري ، فإذا كان الصوت المتعلق بالمعصم يمثل الرجولة والنجدة، فإن دلالة كالفراخ تجسد السخرية وكأن الأمير يريد أن يصطنع لنفسه بطولة مزعومة كاذبة ، وذلك من خلال محاكاة الأصوات التي تجسد البطولة الحقيقية وهنا نقف البطولة الزائفة في موازاة البطولة الحقيقية.

ومن خلال الموازاة بين الصوتين " كالفراخ " و " روماه " تبرز مفارقة سافرة يزيد حضورها في النص حيوية ودرامية ، وتتمثل المفارقة المذهلة في تلك السخرية التي تبرز السلطة المزعومة والمزيفة، فلم يكن مجرد استحضار الأصوات مظهرأ من مظاهر البطولة وإنما أتى بها الشاعر ليرسم الادعاء الكاذب والمزيف من خلال التداخيات التي تنفتح على لسان الأنا الساردة ، فتأتي عبارة " العين بالعين والسن بالسن " لتعنى الإحساس بالسخرية التي تحولت إلى هجاء لاذع .

وقد ساعد شكل الكتابة في تصبى هاجس السخرية التي يقوم عليها استدعاء شخصية كافور ، فبالإضافة إلى رسم الخطوط بشكل صوتي من خلال وضع النقط بين كالفراخ .. كالفراخ .. وروماه ، فإن الفراغ الذي وضع في أول المقطع يشير إلى الكلام المسكوت عنه والمحذوف الذي يتوقف على نكاء القارئ هذا بالإضافة إلى أن الشاعر

وضع المقطع كله بين قوسين ليؤكد على أن الكلام الذي يريد قوله هو كلام يؤشر عليه لما له من أهمية كبيرة .

ويبدو أن الشاعر كان يعود بين الغونة والأخرى إلى إعادة الصوت مرة أخرى وذلك من خلال تكرار سؤال الجارية له فقد ألحت عليه الجارية بالسؤال مرة أخرى لتتشكل من خلال هذه الحوارية صورة جديدة عن حالة من الحالات التي كان المتنبي يعيشها في مصر ، يقول الشاعر :

تسألني جاريته أن أكثرني للبيت حراسا

لقد طغى اللصوص في .. بلا رادع

قلت : هذا سيفي القاطع

ضبعه خلف الباب متراسا

(ما حاجتي للسيف مشهورا

مادمت قد جاورت كافورا ؟)

إن هذا الحوار الذي يقوم به المتنبي / أمل دنقل يجسد من جديد صورة لمصر التي طغى فيها اللصوص ، وتعود نبرة السخرية لتبرز من جديد لمجاورة الشاعر لكافور تصبح جيرة قلادة على أن تثير الفكاهة السوداء والسخرية المرة التي تحولت إلى نوبات خاصة تتفاب المتنبي وهو يشاهد الحالة المأساوية التي تعيشها مصر في عهد كافور .

لقد أفاد أمل دنقل من تقنية القناع في تعامله مع شخصية المتنبي ، إذ إن دنقل لا يتحدث عن المتنبي حديثاً مباشراً وإنما جعل المتنبي هو المتكلم فتكلم الاثنان بصوت واحد واستطاع المتنبي أن يحول الحدث التراثي إلى حدث معاصر ، ومن أهم ما يميز قصيدة القناع أنها

(قصيدة ارتبطت أصلاً بالمونولوج الدرامي)^(١). ولم يتوقف الأمر عند هذا الحد فقد تجاوز الشاعر تقنية القناع إلى تقنية أخرى وذلك عندما وجد أن تقنية القناع لا تستطيع أن تجسد الفكاهة السوداء ، فتجاوز الشاعر ذلك إلى تقنية التناص التي جعلت الفكاهة السوداء أكثر قتامة عندما قال:

.. عيد بأية حال عدت يا عيد ؟

بما مضى ؟ أم لأرضي فيك تهويد ؟

" نامت نواظير ... " عن عساكرها

وحاربت بدلاً منها الأتاشيد

نلايت : يا نيل هل تجري المياه دماً

لكي تفيض ، ويصحو الأهل إن نودوا ؟

" عيد بأية حال عدت يا عيد ؟"^(٢)

عند أمل دنقل إلى تناص جعته خاتمة لقصيدته وذلك بعد أن أحدث تحويراً في الأبيات التي ضمنها من المتنبي ، ويبدو أن هناك قصيدة من وراء هذا الأسر تكمن في رغبة الشاعر في أن يجعل هذه الخاتمة هي آخر ما يسمعه القارئ لتظل هذه الأبيات محفورة في وعيه وإدراكه ، وقد غير أمل في أبيات المتنبي الآتية حتى يتمكن من تحويل الحدث التراثي إلى حدث معاصر ، يقول المتنبي :

عيد بأية حال عدت يا عيد بما مضى أم لأمر فيك تجديد

نامت نواظير مصر عن ثعلبها لقد يضمن وما تغني الضافيد^(٣)

وتلتقي قصيدة أمل دنقل مع قصيدة محمود درويش ، إذ إن القصيدتين تشتركان في العنوان ، فعنوان قصيدة محمود درويش هو "رحلة المتنبي إلى مصر" ، وتبدأ القصيدة بقوله :

للنيل عادات

وإني راحل

أمشي سريعا في بلاد تشرق الأسماء مني

قد جئت من حلب ، وإني لا أعود إلى العراق

سقط الشمال فلا ألقى

غير هذا الدرب يسحبني إلى نفسي

كم التدفعت إلى الصهيل

أتم أجد فرسا وفرساتا

وأسلمني للرحيل إلى الرحيل

ولا أرى بلدا هناك

ولا أرى أحدا هناك

تبدأ هذه القصيدة بقول الشاعر " للنيل عادات وإني راحل " وسنظل هذه الجملة تشكل لازمة شعرية تكررت في فضاء النص ست مرات وهي بذلك تجسد بؤرة النص ومحوره الأساس ، فالنيل يمتلك طقوسا يمارسها والشاعر لا يبقى له إلا الرحيل ، الذي يوظف علاقة الشاعر بالمكان ، وهي علاقة تسلب الإنسان اسمه وهويته فيصبح دون اسم أو هوية فيضيق به المكان حتى أنه يصبح خارج المكان لأن مصر تضيق به كما ضاقت به العراق وحلب ، ودرويش يتمرس خلف المتنبي يتكلم بلسانه ويتماهاى معه عبر تقنية القناع وذلك مسن خلال تداخل الأصوات ، فالمكان الحلم لم يعد حُلما وإنما تعرى هذا المكان ليكشف عن الزيف فقد تلاشى الإغراء ليكشف عن الحقيقة المرة فالصهيل لم يعد

سوى جمجمة تكشفت عن غياب الفرسان والأفراس ، أفتتنامي الجراحات
في نفس درويش / المتنبي فالرحيل لا يقود إلا إلى الرحيل ، ويخرج
المكان ليغدو لا مكاناً إذ لم يعد بمقدور الشاعر أن يرى بلداً واحداً فكل
شيء يقود إلى الغربة ونفي الذات التي تصبح دون هوية .

ويتنامى الإحساس بالمكان المهشم عندما يقول الشاعر :

الأرض أصغر من مرور الريح في خصر نحيل

والأرض أكبر من خيام ...

ولا أرى بلداً ورأى

ولا أرى أحداً أبصرت

هذا زحام قاحل

والخطو قبل الدرب ، لكن المدى يتناول

للنول عادات

وإني راحل

بتعاضد هذا المقطع مع المقطع السابق يؤكد النص أن المكان /
الأرض تصبح أضيق مما كان الشاعر يتوقع وكل شيء ينسحق بغياب
المكان الذي كان في لحظة من اللحظات يمثل الحلم والأمنية لكن
الحقيقة غير ذلك وكل شيء يشي بالقحل والخراب، وهذا الأمر يؤكد
اللازمة التي افتتحت بها الشاعر القصيدة ولذلك يعيدها مرة أخرى ليعشق
إحساسه بالمكان الذي يمثل النيل وما له من عادات وطقوس، تلك
الطقوس التي لا تجسد الخصب والتماء ، وإنما يكثر الزحام ، ولكنه
زحام قاحل . ولأجل هذا يظل للشاعر راحلاً ، "وإني راحل" .

وشعر درويش / المتنبي أنه أصبح بلا وطن ولذلك فإن درويش
يعن بأن وطنه أصبح قصيدته ، يقول :

وطني قصيدتي الجديدة

أمشي إلى نفسي فتطردني من القسطاط

كم ألج المرايا

كم أكرها

فتكسرني

أرى فيما أرى دولاً توزع كالهدايا

وأرى السبايا في حروب السبي تفترس السبايا

وأرى الطغاف الانطاف

أرى الضفاف

ولا أرى نهراً .. فأجري

وطني قصيدتي الجديدة

تبدو تجربة الشاعر في مصر تجربة لا تخلو من العاراة إذ
تتكرر هنا نغمة انعدام التصالح بين الشاعر ومصر، وحتى يعود الشاعر
إلى السياق التاريخي يختار الاسم القديم وهو القسطاط فيدخل هذا العالم
فينبهر لأنه يرى رؤية لا تكاد عيناه تصدق ما يرى فالدول توزع كالهدايا
والسبايا تفترس السبايا ، لكنه لا يستطيع أن يرى النهر فيلوذ مرة
أخرى بقصيدته لتصبح هي الوطن ، فالعلاقة التي تربطه بمصر هي
علاقة مأزومة لا تشي إلا بالقلق . ومع كل هذا تزدهم القصيدة بالأسئلة
التي تنبئ بتنامي القلق الذي يعيشه الشاعر معتمداً في ذلك على انهمار

التساؤل أو تلاحق حروف النفي والاستدراك والاحتمال والتشكيك ، بل التداعي الكثيف الذي يجمع بين أشتات من الجمل تبدو بلا روابط ، وتكتظ بالحط ، في تراكمية تشي بجوهر الرؤيا^(٧) وتظل نبرة الاستغراب والاستهجان من الوضع المأساوي هي التي يشكل جوهر النص ، فانهدام التصالح بين الشاعر وبين مصر قد جعل القصيدة مشحونة بالأسئلة الفلقة التي تطغى بشكل واضح على النص وذلك من خلال حيلة أسلوبية قائمة على قطبين أساسيين هما الجملة الخبرية وجملة السؤال فقد كرر الشاعر قوله " وطني قصيدتي الجديدة " ثم عاد ليقول : " هل وطني قصيدتي الجديدة ؟ " ، إن تكرار مثل هذا الصنيع يلعب دوراً مهماً في بليلة وعي القارئ من ناحية كما أنه يعكس حدة التوتر التي يعيشها الشاعر .

إن التماثل في التجاوب قد جعل من تقنية القناع وسيلة أساسية لتدخل الأصوات صوت الماضي وصوت الحاضر ، فالوطن الحلم يتحول إلى وهم وسراب ، يقول الشاعر :

..... التي أمشي إلى أسرارها

فأرى الفراغ ، وكلما صالحتها

شفت يدينا بابل

للنيل عادات

وإني راحل

يظهر في هذا النص كيف يبدأ المكان بالتحول إلى الانفلات والتلاشي " لا مصر في مصر " ، وتشارك هذه القصيدة مع قصيدة أمل دنقل بذكرهما لشخصية مهمة ترتبط ارتباطاً وثيقاً بمصر وهي شخصية كافور الذي يمنح من يتجه إلى مصر الشعور بالغضب والحنق ولأجل هذا

تعود الالتزام إلى الظهور وهي لازمة الرحيل " للنيل عادات وإني راحل"،
ويتجدد الرحيل عندما يعن الشاعر ذلك قاتلاً :

وإلى اللقاء إذا استطعت

وكل من يلقاك يخطفه الوداع

وأصيب فيك نهاية الدنيا ويصرعني الصراع

والفرمطي أنا . ولكن الرفاق هناك في حلب

أضاعوني وضاعوا

إن إعلان الرحيل عن مصر يؤكد القلق والمعاناة القاسية التي عاشها الشاعر ، فلا تصبح مصر فقط هي الضيق والوجع وإنما تشكل الأماكن الأخرى ضيقة ومأساوية ، **فحلب تضيق** بالشاعر لأنه يشعر أن الرفاق تخلوا عنه ، ولم تكن هذه التجربة خاصة بالمتنبي وإنما تقع بها درويش ليعن أن الرفاق تخلوا عنه ولأجل هذا تصبح البلاد والتاريخ مؤشرات على الضيق ولا يبقى متسعاً سوى في الصحاري ، يقول :

وفي صحاري اتساع ...

وسكون ... وشفتي

هذا هو العبد الأمير

وهذه الناس الجياع

والفرمطي أنا ، أبغ القصر أغنية

وأهدمه بأغنية

وأسند قامتي بالريح والروح الجريح^(٨)

إن نص محمود درويش يقوم على إحداث حوارية بين الماضي

والحاضر كانت ذاته متفحمة بالمتنبي واستطاع الشاعر أن يتوقف عند تداعيات كثيرة متعلقة بالمتنبي تسالت إلى النص حتى أصبحت تشكل لحمة النص وسداه ، ومع التلاقي مع نص أمل دنقل في بعض العناصر من مثل حديثه عن كافور وقوله " وهذه الناس الجوع " فإن تقنيات استدعاء الشخصية ظل مختلفاً ومتبايناً وذلك تبعاً لرؤية كلا الشاعرين .

وتأتي قصيدة عبدالوهاب البياتي لتحمل عنواناً جديداً وإن كانت القصيدة قد ذكرت اسم المتنبي التي تشترك فيه مع القصيدتين السابقتين ، إلا أن عنوانها يحمل دلالة تشي بالموت ، إذ إن عنوانها " موت المتنبي " ، وقد عمد الشاعر إلى استخدام العناوين الفرعية داخل النص ليؤكد أن قصيدته تتكون من لوحات ، وكل لوحة تحمل عنواناً ، لكن هذه اللوحات مع عناوينها ترتبط معا لتقدم الرؤية الكلية للنص ، يعنون البياتي المقطع الأول من النص بـ " اللغة الأولى " ، التي ابتدأ فيها الحديث عن الحريق ، يقول :

لتحترق نوااذ المدينة

ولتنبذ الحروف والأوراق

ولتأكل الضباع هذي الجيف اللعينة

وليحتضر نمرك فوق جبل الرماد

فأنت بحر بلا سفينة

وأنت منفي بلا مدينة

.... الغراب في المقاطع الحزينة

ينعب

بينني وعشه ،

يموت في طاحونة

يا صوت جيل مزقت راياته الهزيمة

يا عالماً عاث به التجار والساسة ، يا قصائد الطفولة

اليتيمة

فكل شيء يطاله العبث والخراب وتظل أنا الشاعر غير بعيدة
وسط هذا الجو الملوث بكثير من الأشياء التي تثير الضجر إن الإطار
العام الذي تتحرك فيه هذه اللغة الاحتجاجية يكشف عن التوتر القائم بين
الشاعر والسلطة التي تمارس القمع والتسلط ، ولذلك يغور الغضب
ويتمنى الشاعر الحريق للمدينة وأن تتحول الجيف غذاء للضباع وعندها
لا غرابة أن يسود من لا يستحق السيادة ، وهنا تتعاظم نبرة الاحتجاج
ليصبح كل شيء مثاراً للفرق والاشتمالازر ، ويمضي الشاعر في رسم
هذا العالم من خلال الأصوات التي تحمل عنوانات للمقاطع ، يقول :

لتحترق نوافذ المدينة

ولتأكل الضباع هذي الجيف اللعنة

ولتحكم الضفادع العصاة

وليسد العبيد والإماء

وماسحو أذنبة الخليفة المكران

والعور والخصيان

نتراحم في القول السابق مجموعة من الأفعال المضارعة التي
تسعى لأن تغير ماهيات الأشياء ، وذلك ابتداء من نوافذ المدينة
والحروف والأوراق إلخ .. وعبر تأزم الموقف تضيق الأنا التي يتحسنت

عنها الشاعر وتصبح غير قادرة على تحديد سلطة لا توحى بأنها سلطة يؤمن الآخرون بها ، ولذلك تغزو السلطة مدعاة للغضب والتندر ، وأد اختار الشاعر " النقمة " لتكون عنواناً لهذا المقطع من النص ليعكس الحس المأساوي الذي يعرشه الشاعر في مصر ، ويمضي الشاعر في رسم هذا العالم من خلال الأصوات التي تحمل عنوانات للمقاطع ، يقول :

سفينة الضباب يا طفولتي

تطفو على بحر من الدموع

تشيع في مرفأها

تجوع

... على رصيفهم

تستعطف الخليفة الأله

تستجدي

تهز بطنها ، ترقص فوق لهب الشموع

سفينتي شالخة القلوع

لكنها والبحر في انتظارها

تهم بالرجوع

يبرز هذا المقطع من النص الذي جاء تحت عنوان الصوت الأول موقف المعاناة التي يعانيها الشاعر ، إذ إن الرؤية تصبح ضبابية وغير واضحة ، ولأجل هذا تضيق الدنيا أمام الشاعر الذي لا يجد وصفاً يلائم الخليفة إلا الأله ، وقد جسد ذلك من خلال استخدامه المكثف للفعل المضارع " تطفو ، تشيع ، تجوع ، ... ، تستعطف ، تستجدي ، تهز ،

ترقص ، تهم * وكل هذه الأفعال التي تعود على السفينة تعكس الوضع المتأزم الذي يعيشه الشاعر .

ويأتي الصوت الثالث في النص ليعطى افتخاره برمز السلطة :

كافور كان سيد الخليفة

والشمس والحقيقة

إن الحديث عن كافور يمثل هذه الأوصاف يزيد من غضب الشاعر ، لأن المتنبي لم يعترف لكافور يمثل هذه الأوصاف ، وإن كان هذا الصوت قد عبر عنها يمثل هذا الأسلوب فإن الموقف يستدعي ضده لأنه موقف يمثل عكس هذه الصفات التي منحت لكافور، ويعود الصوت الأول للظهور في النص ليحمل نبرة الغضب والاحتجاج ، إذ تتعارض الأشياء عبر الصور المتناقضة التي ترسمها الأصوات التي تقف مواقف متناقضة من رمز السلطة ، وقد لفاض هذا الأمر على النص حيوية كبيرة من خلال اللجوء إلى تفعيل العنصر الدرامي في النص ، ويأتي الحديث في الصوت الرابع لتظهر شخصية المتنبي وهي تتحدث عن المؤامرات التي حيكّت ضدها ، يقول :

أنا شجعت جبهة الشاعر بالدواء

بصقت في عيونه

سرقته منها النور والحياة

أعمدت في أشعاره سيفي

وألعدت مريديه ، وضللت به الرواء

جطلته سخرية البلاط والفرسان والأشباه

لقد مثل البياتي طبيعة الصراعات التي عاشتها شخصية المتنبي

من صراع مع السلطة وصراع مع الشعراء ، وقد جعل البياتي المتنبي يتحدث بلسانه عن الصراع مع الشعراء الحاسدين ، وبعد ذلك يعود الصوت الثاني للظهور ليعلن احتجاجه الكبير على السلطة ، فالشاعر يعيش في وسط لا يريح إطلاقاً ، لأنه وسط موبوء بالسلطة ومن يزين لها القبح والسوء ، ومما لا شك فيه أن البياتي وقع على رمز شخصي تمثل بالمتنبي وغيره من الرموز التي (تجسد رؤياه تجسيدا حاراً ، وتمنحها شكلاً درامياً نامياً . لقد عاشت هذه الرموز حياة حطت بخصر الصدام ، ومواجهة التخلف ، أو التزييف ، أو البطش . وكانت تمثل ، حتى في موتها استماتة الإنسان وإرثته الضارية)^(١)

وقد بنى قصيدته بناء قائما على الرؤية فقد تجلت رؤيته من خلال تكراره للفعل " أرى " وهو فعل يجسد تارجح صورة ما يرى في ذهنه ووعيه ، ولذلك يأتي في كل مرة برؤية جديدة تزيد الوضع مأساوية وفتامة ، يقول :

أرى بعين الغيب - يا حضارة السقوط والضياح

حوافر الخيول والضياح

تأكل هذي الجيف الثعنة

أرى على قبابك الغربان

تحجب وجه الشمس بالنعيب ، يا جارية السلطان

أرى الخفافيش على نوافذ البيوت والحيطان

والنمل والفئران

تبحث في خزائن الخليفة المكران

ويحاول الشاعر أن يمزج بين التجربة في الماضي والحاضر وذلك في الجزء الأخير من النص ليعطى عن التجارب بين الأحداث التاريخية وذلك عندما يتحدث عن الأوضاع السائدة في العراق ، يقول في المقطع الثامن الذي جاء تحت عنوان " المراثية ":

تمزقي يا راية الحب فأنت الشاهد الوحيد

عشرون سيلاً ، آه يا عراقنا ، أحمده في قبره

في قلبه الطريد

وفي المقطع التاسع من النص يعود الشاعر إلى عنوان المقطع الأول ، ويعنون المقطع بـ " ... الثانية " لتأتي نتيجة لما جاء في ... الأولى ، وقد تمثل هذا في قول الشاعر :

أرى على أبوابك الطوفان

يكتسح الساسة والتجار

أرى خيول النار

تكمم الأبراج والأسوار

وفي هذه الرؤية تتصق لدى الشاعر الرغبة في الانتقام مما هو قائم ليعطى وجه الأرض مما علق بها من أدران كانت كقيلة بأن تقتل عالم الحطم والأمل المنشود ، وإذا كان المتنبي واحداً من رموز البيئات الشخصية كما يظهر في هذا النص فإن الشاعر عمد إلى الحديث عن موت المتنبي في المقطع الأخير من هذا النص الذي سماه " الشاعر بعد ألف سنة " ، يقول :

عيونه الطينية السوداء

تسير غور الجرح في السماء

حصاته يصهل في المساء

على تخوم المدن الغبراء

يرود تبع ماء^(١٠)

لقد استطاع البيهقي أن يتخذ من شخصية المتنبي رمزاً شخصياً عبر عن الرؤية التي كان ينطلق منها في الحديث عن الهم الذي كان يكتنف هذه الشخصية ، وعلى الرغم من التفتيات التي اعتمدها البيهقي في هذا النص ، وإذا كان أمل دنقل ومحمود درويش قد تقنعا بشخصية المتنبي ، فإن البيهقي ينص على أنه يريد أن يصور قصة حياة المتنبي الفاجعة وبطريقة درامية تأثرية ولم يرد أن يتكلم من خلال شخصيته^(١١).

استطاعت هذه القصائد أن تبرز الكيفية التي تعامل بها الشعراء الثلاث مع نموذج تراثي وإيماني في آن واحد ، ومن خلال الوقوف عند هذه النماذج يمكن القول إن كل نص من هذه النصوص قد تعامل مع شخصية المتنبي بطريقة مختلفة ، وإن كانت هناك بعض الخيوط المشتركة التي التفت فيها ، إذ إن لكل شاعر طريقته في الحديث عن رؤيته وموقفه ، وقد جعلت هذه القصائد من شخصية المتنبي نموذجاً إنسانياً يحمل معه إرث الماضي ليسكن به الحاضر وربما المستقبل .

الهوامش والتعليقات

- (١) محمد فكري الجزار : لقوان وسيموطيقا الاتصال ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٩٨ ، ص ٢٢ .
- (٢) محمد مفتاح : استراتيجية التناس ، مركز الثقافي العربي ، دار البيضاء ، ١٩٨٥ ، ص ٦٥ .
- (٣) علي عطري زايد : استدعاء الشخصيات القرآنية في الشعر العربي المعاصر ، الشركة العامة للتأليف والنشر والإعلان ، ليبيا ، ١٩٧٨ ، ص ٢٥٥ .
- (٤) خلدون قشعنة : تقنية القناع : دلالات وحضور ، مجلة لعمول ، مج ١٦ ، ع ١ ، ١٩٩٧ ، ص ٧٥ .
- (٥) أمل دنقل : الأصقل الشعرية ، مكتبة مدبولي ، القاهرة ، ١٩٩٥ ، ص ٢٢٧ - ٢٤٢ .
- (٦) المتنبي : ديوان المتنبي ، شرح البرزوقي ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، د. ت. ج ٢ ، ص ١٣٩ - ١٤٤ .
- (٧) محمد صالح الشنطي : خصوصية الرزيا وقتشكيل في شعر محمود درويش ، مجلة لعمول ، مج ٦ ، ع ٣ ، ١٩٨٤ ، ص ١٤٩ .
- (٨) محمود درويش : حصار لمدائح البحر ، دار العربية للدراسات والنشر ، عمان ، ١٩٨٩ ، ص ٢٧ - ٤٧ .
- (٩) علي جعفر طحال : في حداثة قصص الشعري ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٩٠ ، ص ٧١ .
- (١٠) عبد الوهاب البياتي : ديوان عبد الوهاب البياتي ، ١٩٧٩ ، ج ١ ، ص ٦٩٨ - ٧٠٦ .
- (١١) عبد الوهاب البياتي : تجربتي الشعرية ، قنويان ، ج ٢ ، دار الصوادة ، ١٩٧٩ ، ص ٣٩ ، ونظير سراج الرواشدة : شعر عبد الوهاب البياتي والتراث ، مطبعة كنعان ، إربد ، ١٩٩٥ ، ص ٣٠ - ٣٤ .



خيماء اللغة الأدبية

«نصوص» أمير صالح نفوذياً

رشيد يحياوي

١ - خييماء اللغة والنص :

نكتسب اللغة صفاتها الخيميائية بتحوّلها
إلى إقامة للجوهري المستعصى على
الكشف والعزل والحصر . كاتب هذه
اللغة، قرين الخيميائي في لبوس طرق
الرمز ... وامتلاك لرقعة الطلمسية التي
تختزل سر العالم في جدول رموز غير صالح للمفسر العادي، ولا يمكن أن
يتلقى حقيقته الباطنية سوى قارئ مهووس بتلك اللغة الأولى التي أثّرت
سديم الكون .

في خييماء اللغة الأنبية ، لا نقرأ الكون قراءة محايدة . ففراجه
تتوقف على قدرتنا على الانخراط في شفراته العلامية وامتلاك المسارب
الخفية الواصلة بين أشباهه وكثافته . ويكون علينا أن نتعدى ما يظهر في
الأنساق الخطابية للنص من تعدد في البنيات والموضوعات واللغات ، إلى
البؤر المولدة لما يمثّل الإكسير . إكسير تنصهر فيه ميتولوجيا الذات
وصورها وخيالها وما القطعة من مادة العالم ، حيث الجواهر المحتملة
لتمثيل الأنظمة الصيقة للنص .

ولعل الشعر ، من بين أنواع القول الأنبي الأكثر قدرة على القيام
مقام الخييماء . ففيه يتوحد الكون مع قراءة الكون ، وتمتلك اللغة إمكانية
تلقية كثافة المرئيات وماديتها للإبقاء على ماهيتها الهاربة . ويستطيع
الشاعر ، كما الخيميائي ، مخاطبة عالمه بالإشارة والإيماء ، كما يستطيع
الإتصاف إليه بالحدس والروح . وهذا تصور لا ينسحب على الشاعر الذي
يكتفي بالمجاهرة بظاهر ما يراه . وقد يكون هذا الصنف من الشعراء ،
أشبه بخيميائي فاشل ، لا يعرف سر اللغز الأبدى لتصفية المعادن . فبقضي
صره عبثاً ، في تحويل النحاس إلى ذهب .

في نصوص أمين صالح خيّماء شعرية حقيقية ، لكنها ملتبسة كأي خيّماء . نصوص تضع القراءة في مأزق وتجبرها على إعادة ترتيب منطلقاتها ورؤاها . إنها خيّماء لا تشتغل على العالم فحسب ، بل تشتغل أيضاً على الأنظمة النصية للتعبير . لذلك تصبح قراءة نصوصه مدعوة لمباشرة خيّماء العالم وخيّماء النص معاً . وإذا كانت خيّماء العالم ترتد للدوال المشكلة لوجود الذات في متخيلي الواقع والرؤيا ، فإن خيّماء النص ترتد للدوال المشكلة لخطاب التعبير .

وفي مقدمة ذلك ، ما نلاحظه في كتابات أمين صالح من بحث دائم عن نص غير مسالم في قبول جاهزية الترميمات النصية . ونصه "مدلج" ، يمثل تنويعاً لرحلة كتابية امتدت حوالي ربع قرن دون أن تتسلك مع محطاتها وتغفل تكرار الوقوف عندها . ومنذ أن أصدر كتابه "ترليمة للحجرة الكونية" سنة ١٩٩٤ ، لاحظنا **نقطة** نوعية في مساره الكتابي. قد يكون كتاب "العناصر" المنشور سنة ١٩٨٩ مثل بداية أكثر وضوحاً لهذا التحول ، لكن كتاب "الجولشون" المشترك مع قاسم حداد ، سيمثل منجزاً ببناءً في المسار الجديد لأمين صالح .

في هذا المسار سيعزز الكاتب ذخيرة الكتابة الجديدة في الأدب العربي . نقصد الكتابة العابرة للأنواع ، التي أومت المصطلح النقدي ، محدثة وضاعاً كتابياً جديداً لم يتم اختراقه حتى الآن بما يمكن من اكتشاف محاطله الإبداعية .

كيف نوظّر أصال أمين صالح تأطيراً أنواعياً ؟ هذا فعل نقدي قد لا ينسجم مع تصورات أمين صالح للفعل الكتابية . لقد قال في بيان "موت الكورس" المشترك مع قاسم حداد : " ما أن يتأطر النص حتى يتجمد ويصير عرضة للإتكسار . أن يكون هذا - وحده - سبب صوت النص ، بل أيضاً رغبة الكاتب في التجاوز ولربما أقاليم أخرى من الألف . النص ليس خلداً . إنه قابل للهدم ، أو هو مجرد محطة تؤدي إلى أخرى . الكاتب الذي يبدع قادر على ابتكار أشكال جديدة تنسجم مع كتابته ^(١) .

إن الإعلان النظري عن إلغاء الإطار التتويعية لا يكفي لإلغائها من مجال التعبير النصي ، لذلك فكل ما قامت به دعوات الكتابات الجديدة ، مثل هروباً فاشلاً من الأنواعيات ، حيث توقف عملها النقدي عند حد الطموح والرغبة ، لا حد الفعل . هربت من الأساق الأنواعية نظرياً ، لكنها لم تنجزها الإبداعية امتثلت لها . ولم تستطع هذه الدعوات أن تتحرر من الحديث عن الخطاب الأنواعي برغم رفضها له ، فتجد في بيان " موت الكورس " حديثاً عن الخطاب الأنواعي ، وكذلك في كتاب " ليس بهذا الشكل ولا بشكل آخر " لقاسم حداد ، وهو إلى جانب أمين صالح أحد دعاة التخلي عن المقاربة الأنواعية . ذلك يعني أن الهاجس الأنواعي سؤال مؤرق وملزم نوعي الكتب الذي عليه - شاء ذلك أم لم يشأ - أن يتخذ منه موقفاً ، ليس نظرياً محضاً ، بل إبداعياً أيضاً . وكيف له أن ينجز نصاً لا أنواعياً أو هامياً للأنواع ، دون أن يستحضر في ذهنه نماذج الأنواع التي يريد هدمها أو كتابة نص يتسرب عبرها ؟ فضلاً عن ذلك فإننا غالباً ما نواجه في الخطاب " اللانواعي " تمثلاً لمقترحات أنواعية جديدة تقوم مقام النوع في التصنيف والتأطير . وأبرزها عند أمين صالح في الفقرة السالفة ، مصطلحاً " نص " و " شكل " وهما من متفرعات مصطلح " النوع " . أما القول بنموذج " النص المفتوح " عند أمين صالح ، فليس في رأينا سوى ضرب من التأطير النوعي الذي نهرب منه الكاتب . ويتشابه في هذا كله أن نقول بنص قابل للهدم أو شكل قابل للتعطيم أو نوع قابل للهدم والتعطيم معاً . إن النص إما أن يستسلم لضوابط النوع الأدبي أو يرفضها ، وقد يرفضها جزئياً أو كلياً . لكن النوع الأدبي ، في كل الحالات مكون لازم لتشكيل النص . فكل نص ، يتضمن ضمن مكوناته ، مكوناً يرتد إلى استراتيجيات المحفل النوعي . أما السؤال الإشكالي فهو التالي : وفق أي منظور أنواعي نستطيع أن نقرأ النص وأن نكتشف بنيته النوعية أو مكونه النوعي ؟ ثم كيف نأتي إلى النص بعد حضوره دون أن نغزوه أو نحمله على حد ما سجل بيان " موت الكورس " : " النص مدى مفتوح . مرن كالخرف ، هائل

كالحرية. لكن ، ألنص النص ، أو المدى ، معرض للإحتيال بعد حضوره؟ من يقدر أن يصد غزو المصطلحات والمعجم وهواة التصنيف ؟^(١).

نحتفظ مبدئيا بالنص الأنواعي الذي ارتضاه أمين صالح ، وهو "النص المفتوح" . وهو مصطلح من عائلة مصطلحات أخرى مثل : " نص النص " و"النص المفتوح " و" النص الكلي" وهي مصطلحات ظهرت لتعبر كتابة أريد لها أن تكون مغايرة ، خاصة لفصيدة التفعيلة وفصيدة النثر ، كما أنها مصطلحات ظهرت ضمن الخطاب " للأنواعي " الذي أنتج - كما نرى - خطابا أنواعيا بدوره . وبما أن هذا النص مفتوح ، فيحتمل إذن أن يكون شعرا أو لا يكون كذلك ، بل يحتمل أن يكون :

- نصا نثريا مفتوحا .

- نصا شعريا مفتوحا .

- نصا شعريا نثريا ، ونثريا شعريا مفتوحا .

الفصل في هذه التمييزات ، هو الاحتكام لأي منهما له الهيمنة اللغوية والنصية على الآخر ، لذلك نرى أن أمين صالح تدرج في أصله من هيمنة النثر إلى هيمنة الشعر . ففي كتابه " العناصر " هيمنة للنثر مع الاختراقات الشعرية ، وفي كتابه " ندماء العرفاء ، ندماء الريح " تقوى حضور الشعر لكن ظل خاضعا للغة النثرية ، وفي " ترنيمة للحجرة الكونية " سنرى أن اللغة إما يتقاطع فيها الشعر والنثر أو يتناوب الطرفان في تشبيغلها ألفيا حسب مقاطع دون أخرى . أما في كتاب " مدائح " فتراجع النثر تراجعاً بينا مقابل بروز الشعر وهيمنته. لذلك إذن لمكن أن نقول عن " مدائح " بأنه نص مفتوح ، فلنقل بتحديد أكثر بأنه " نص شعر مفتوح " . لكن درجة الفتح النص لا تقاس ولا تحد . وقد نصف شذرة نصية بأنها نص مفتوح، لذلك نرى أن النصوص الشعرية المفتوحة تتطلب بدورها نماذج تصنيفية. وفي هذا الإطار ، نتساءل عما إذا كنا سنقدم وصفا أكثر دقة لو

قلنا بأن النص الشعري المفتوح يستجيب لنعت "قصيدة النثر". ومع القناعة بأن هذا المصطلح ملتبس وفضفاض، فإننا - في انتظار أن يتم التخلي عنه لقاعدة مصطلح "شعر" بإطلاقه - نعيد موضوعة "مدائح" ضمن الرواد المتعددة والمتباينة لتجربة قصيدة النثر الشعرية العربية الجديدة. قد نرضي بهذا التحديد نوعاً من "الأنتية" النقدية، معززين ذخيرة قصيدة النثر العربية بوصفها تمثلاً إضافياً لأشكال الكتابة الجديدة عامة، لدرجة أن قصيدة النثر في التجربة العربية، أُنجت تجارب وحسابات فنية متباينة أصبح من الصعب معها، الحديث عن خصوصية مشتركة لهذه القصيدة. ولابد من التنبيه إلى أننا لا نملك أي مقاييس أو معايير للتمييز بين "قصيدة النثر" وبين الرائج من مصطلحات مزاحمة لها في "الاستحواض" على التجارب مثل مصطلحات "نص" و"نص مفتوح" و"كتابة جديدة" و"حساسية جديدة" و"نص معرفي" و"نص شمولي" و"نص كلي"... إلخ. ونرى أن منظور الناقد، انطلاقاً من النسق الذي يحتكم إليه والمتون التي يتعاطى معها، هو الذي يعيد ترتيب "البيت" الداخلي للشعر أو الكتابة عامة. نقصد أن الأساق النوعية الجديدة ليس لها وجود قبلي جاهز في النصوص، فمع أن عناصرها حاضرة في النصوص، إلا أن إنتاجها مفاهيمياً في أنظمة نسقية، يتوقف على فعل القراءة البانية التركيبية. وهو فعل تأويلي يمكن الاختلاف في منطلقاته وطرقه ونتائجه. وهذا ما يبرر الاختلاف الحالي في التعامل مع أنواعية الأدب العربي الحديث وضمنه الشعر.

ترتيباً على ذلك نرى أن التعمجات الجديدة يمكن أن تذهب إلى القول بأن:

- أ - النص المفتوح وما مثله اصطلاحياً، مختلف عن قصيدة النثر.
- ب - قصيدة النثر قد تنزع نحو النص المفتوح وما مثله.
- ج - قصيدة النثر قد تتطابق مع النص المفتوح وما مثله.

د - النص المفتوح وما شابهه ، يكون من تجارب قصيدة النثر .

لما الفوصل في التمييز بين نص شعري من غيره ، فيجب الاحتكام فيه لهيمنة البنية التعبيرية الشعرية - وهي أيضاً مختلف فيها - فيكون الشعر في هذه الحالة هو الجامع للتعبيري والنصّي للبنىات النوعية وطرائق التعبير الألفي المتنوعة والمتحورة في النص المقصود . لكنها فرضية تبقى - كما أشرنا - غير مطمئنة كل الاطمئنان لموضوعها ، فوجود مهيم شعري في النص المفتوح أو قصيدة النثر - حسب وجهة النظر - لا يستقيم ولا يتبين إلا بمعاناة نصية في متن محدد بذاته ، مع مراعاة اختلاف وجهات النظر في ماهية الشعر وتظاهرات الهيمنة الشعرية.

وأن يكون النص محطاً لعبور الأنواع وتداخلها وتجاوزها ، مع وقوعه في حقل نعت أنواع محدد ، فذلك يمثل مظهراً لما أشرنا إليه من خيّماء التعبير . فالنص يصبح أكثر احتفالاً بالجوهري الذي يفرض على القراءة البحث في ما يحتجب خلف اللغة وأساليبها . الكتّاب في نصه هذا ، لا يكتفي بالجاهز وبالأحادية . إنه يبقى في قلق من فرط حساسيته في مواجهة أسئلة الكتابة . كأنه يختبر مواد العالم في مختبر تفاعلات ، لتظهرها من شوائبها قصد توحيد ماهيتها أو إطلاقها ، لا فرق . فتتلاوب البنيات النوعية للنص ، وتحول وتتبادل وظيفية تشكيل الصورة والموضوع والحدث والرؤيا .

وقد ذهب بيان " موت الكورس " إلى هذا المنظور ، حين أكد أن مجال بحثه ليس في السطح: " نحاول اقتحام الباطن. لا نكتفي بالمعطيات والنتائج ، إنما نغزو الموقع الذي منه تتشكل العلاقات والحالات . فالذي يرصد الظواهر يتعين عليه أن يتقن الإمساك بالعناصر والأبعاد ، مسلحاً - لا بالحيلة وحدها ولكن - بالحس والرؤيا وبعض مهارات الحاي أو الساحر . أي أن يكون مزيجاً من الشاعر والروائي والفيلسوف والكيميائي والساحر^(٣).

لو استقرنا سيرة النص عند أمين صالح ، لتبدت لنا المظاهر المؤرخة لانشغاله بهاجس النص المفتوح الشمولي الذي لا يستقر على شكل قلمي. ومع أن أمين صالح خرج من " مصطف " قصة القصيرة ، وظل وفيأ لها طيلة فترة السبعينات ، فبته مع بداية الثمانينات سينشر نصه الروائي الوحيد " أغنية ألف صا الأولي " ١٩٨٢ ، هذا على اعتبار أن ما نشره تحت نوعي القصة والرواية ، هو فعلاً قصة ورواية . وسيكون علينا أن نتنظر النصف الأخير من الثمانينات لنقرأ له " ندماء المرفأ ، ندماء الريح " الذي لم يجنسه بأي نوع معين ، ماعدا مصطلح نص " إذا اعتبرناه نصاً أنواعياً في حالتنا هذه . وقد تزامن ذلك مع انتقاله للإهتمام بالسينما . اهتمام سيتطور عنده في التسعينات بالكتابة للتلفزيون .

انشغال أمين صالح بمسألة **التعيين** الأنواعي ، لالتفت للنظر . ويظهر ذلك على أغلفة كتبه كما في قائمة الإصدارات المرفقة بتلك الكتب . وكل ذلك في مرحلة من مراحل سيرة كتابته . ففي كتابه " ندماء المرفأ ، ندماء الريح " لا نرى على الغلاف نصاً أنواعياً ، وإن يظهر ذلك النوع إلا في صفحة المحتويات ، حيث نسجل غياب كلمة " فهرس " وحلول كلمة تصوص " مكانها . لكن هذا الكتاب حرص على الإبقاء على التصوت الأنواعية لكل الأعمال السابقة . وهي كما أثبتنا الكتب واصطلاح عليها :

- هنا الورد ، هنا نرفص ١٩٧٣ - قصص .

- الفرشات . ١٩٧٧ - قصص .

- أغنية ألف صا . ١٩٨٢ - رواية .

- الصيد الملكي . ١٩٨٢ - قصص .

- الطرائد . ١٩٨٣ - قصص .

وضمن الإصدارات التي كانت منقطة :

- العناصر - قصص .

- السينما التدميرية - ترجمة .

وبإصداره " العناصر " سنة ١٩٨٩ سيمسح الكاتب نعت " قصص " من صفحة الغلاف إلى الصفحة الداخلية الأولى . لكنه سيحتفظ في قائمة الإصدارات المرفقة بالكتاب ، بكل نوعه الأنواعية لأعماله السابقة ، بما فيها نعت " نص " لصله المشترك مع قاسم حداد ، " الجواشن " ولكتابه " تدماء المرفأ ، تدماء الفرج " .

غير أن الاختيار الجديد للكتب ، سيتأكد لدينا بإصداره عليه الأخيرين " ترنيمة للحجرة الكونية " ١٩٩٤ و " مدائح " ١٩٩٧ ، حيث لا يوجد على غلاف الكتابين ولا على صفحاتهما الإرشادية التقنية ما يشير إلى وضعهما الأنواعي . لا نجد مثلاً حتى كلمة " نص " المفضلة عند الكاتب . بل إنه سيقوم بحذف وإلغاء كل النعوت الأنواعية التي كان يحتفظ بها في لائحة الكتب . فباستثناء مصطلحي " نص " لـ " الجواشن " و ترجمة " لـ " السينما التدميرية " ، سيكتفي أمين صالح في باقي إصداراته ، بتثبيت عناوينها وسنوات نشرها دون نعت أنواعي .

وتشي قائمة العناوين مجردة من مواليقها النوعية بالافتتاح على الألق الشعرية . ويحتمل جداً أن يدرجها المتلقي الذي لم يطلع عليها ولا على نوعتها السابقة ، في خانة الشعر ، وخاصة إذا عزز لفظه هذا بقراءة العنوين الأخيرين للكتاب .

إن حجب النعت الأنواعي ، قد يكون فعلاً مقصوداً يتم فيه استهداف القارئ لإريكه جمالياً ، وقد يعكس حيرة الكاتب تجاه نصوصه وتجاه الأنساق التصنيفية السائدة . والقارئ يكون في الغالب ، مرغباً على تلقي النص ضمن منظومة الأنواع السائدة أو المحتملة ، فهي التي توجهه للتعامل مع النص ، ولاكتشاف مكوناته الأنبيية . وحين لا يجد ذلك

المتلقي وضعا مريحا لنصه في المنظومة السائدة ، فإنه ، وانطلاقاً منها ، واستناداً إلى إمداداتها التصنيفية ، يقترح على موضوعه وضعا مغايراً لها ، أو وضعا ضمنها يجعله عابراً لها .

ولعل الصعوبات المنهجية التي تواجه أي درس وقد تسم عمله بالعضوية وتصفات النمجة وإرغلمات التتميط ، هي تلك المتمثلة في عدم تعرفنا بالقدر الكافي على المنظومة أو المنظومات الكالفة والمحملة لتأثير خارطة الإبداع العربي في حقل الأدب . فخرج نوع من مثل قصة ورواية ومسرح وشعر ... لا تواجه سوى بعباء نقدي معتم ومغزو . بل حتى ضمن تلك التصنيفات . مثلنا غير قادرين على أن نعرف بالفعل النمجات الممكنة للإبداع العربي .

قد لا يكون أمين صالح راضياً على إدخالنا عمله الأخير خاصة ، ضمن الشعر ، ومن ثمة ، ضمن النص الشعري المفتوح على قصيدة النثر أو ضمن هذه الأخيرة بتصوير أكثر دقة . لأن الكاتب جانيح دوماً نحو السرد مفضل له ، بدليل أنه لم ينعث لياً من أصله بالشعر ، فيما نعت بعض أصله بالنص . ويمثل تخليه عن نعت القصة ، بالنسبة لنا ، انتباهه إلى أن نصوصه القصصية ، وأخص منها مجموعة " العناصر " لا تنبني على معيارية القصة القصيرة ، وهي وإن هيمن عليها السرد النثري ، فقد انفتحت على الخطاب الشعري . وحتى خطابها السردية ، لم يلتزم بمنطق العلاقات السببية بين الأحداث ، فجاء أقرب إلى السرد الشعري بتزييح أحداثه وبروز صورة المكثفة الصامدة .

وتطرح مجموعة " العناصر " في الواقع ، تركيباً معقداً بين الشعر والنثر ، فحين نقرأ نصوص المجموعة مفردة نجدتها مقدمة بأسلوب نثري يخترقه الشعر جزئياً بواسطة الصورة والتمثيل المدهش ، لكن حين ننظر في الفضاء التركيبي بين تلك النصوص ، أي في الطريقة التي ربطها فيها ببعضها ، فنجدتها طريقة ذات تركيب شعري أصلاً . فرغم تباعد سنوات

كتابة النصوص وتوزعها على أربع سنوات ، فبقها خضعت في ترتيبها الطباعي وفضائها النصي المادي لهيكله حوائتها إلى نص واحد جامع بحكم التعالقات النصية الفاعلة في ترابطه وتسجانه . وتمثل تلك التعالقات بالتحديد في تبليغ النصوص حول أعضاء المرأة . فقد جاء كل نص مفتحاً بذكر عضو من أعضاء جسد المرأة مع ملاحظة تكرار العضو نفسه في أكثر من نص . ولإيضاح ذلك نذكر عناوين النصوص مرفقة بالعناوين الفرعية الافتتاحية .

- ذكررة الظهيرة : جذع امرأة .
- خفلاً تمضي وتضيء : جذع امرأة .
- قنديل العرافات : جذع امرأة .
- في المدى سرير يشتعل : وجه امرأة .
- وشجرة تنتحل هجرة البنابيع : وجه امرأة .
- إتها الوليمة تقول الحدآت : وجه امرأة .
- هناك ، هناك لخضر المنيحة : ذراع امرأة .
- وهنا إثم وفراعات تنتحر : ذراع امرأة .

وبالترباط مع كل عنوان من هذه العناوين الفرعية ، تولدت النصوص نامية نحو أحداثها وفضاءاتها التخيلية . وتمثل هذه المطالع أو الأنوية التوليدية المتمثلة في الجمل الأولى ، مؤشراً على ما نكرناه من حوافر للشعري بالثنوي ، ونقدم لذلك أمثلة نتخذها موضعاً للبرهنة ، وهي حسب ترتيب النصوص :

- من السرة يتدلى بلع البالونات .
- من الخاصرة تنحدر فتاة تتلطف ستة عشر عاماً .
- من الجبين يتكحرج الحاي سبع مرات .

- من المقلّة تطفر شجرة هائلة .

- تنشب هباء وتتوغل للصدغ أن يراف بها .

- من العضد ينزلق فززم مطلقاً صرخة هائلة ذات أصدا مشروخة.

- من الكف بهبط فتي نقي الروح .

تجهر هذه الجمل الاستهلالية بتركيبها ومتخيلها الشعرين . فالحدث والمكان فيهما مجازيان ، ولا تخضع العلاقة بينهما لمنطق السببية، بل لقضاء الاستعارة . الجسد هنا هو المكان . أما أعضاؤه فتم اختيارها اختيلاً ذا دلالة إطلافاً من المجمل نحو المفصل .

لقد اشتغلت التعالقات **الجسدية في التركيب** ، اشتغلاً شعرياً تبنى على مكوني الاستعارة والكنية . فالعلاقة الاستعارية تتجسد في علاقة الفاعل بمكان الفعل الذي هو الجسد ، أما العلاقة الكنائية فتتجسد في علاقة الفعل بمكان الفعل الذي هو الجسد . في الحالة الثانية نجد العلاقات كنائية نظراً لوجود روابط غير مباشرة في الهوامش الدلالية لكل فعل بمكانه.

فبالنسبة لعلاقة الجزء بالكل ، نجد أن المكان الكلي هو الجسد الذي ينحل إلى ثلاثة أماكن جزئية هي : الجذع والوجه والذراع . وينحل كل من هذه الأماكن الجزئية إلى أخرى جزئية فرعية . فمكان الجذع ينحل إلى أماكن السرة والخاصرة والحمة . ومكان الوجه ينحل إلى أماكن الجبين والمقلة والصدغ ، وينحل مكان الذراع إلى مكاني العضد والكف . وبذلك حافظ الكاتب على تفرعات متواضع عليها ، لم يخلخلها في حد ذاتها، لكنه خلخل وفاتفها بعد أن أعطاها وفاتف جديدة في النص ، بأن حولها أولاً إلى أماكن تحتضن قيام الفعل والفاعل ، ثم رتب على

السيرورات المتردية المرتبطة بها علاقات مجازية جديدة بواسطة الاستعارة والكناية . وسنأخذ منها مثلاً واحداً وثبت ما ذهبنا إليه ، ندرجه في هذه للتريسة :



وكأي صورة تتضمن علاقات تفاعلية ، فإن حصر مرجعيات الكناية والاستعارة في الصور المسالفة لا يحو ضرباً من تأويل امتلاك الحقيقة التي تنظر في أي صورة شعرية ، دالمة الانقلاط من محاولات الحصر والتفتين . فإذا اعتبرنا مثلاً أن البايع لا يمكن أن يندلق من السرة لكن من السوق ، فمعنى ذلك أن علاقة استعارية قد تولدت بين مكاني السرة والسوق . ويمكن للبايع أن يندلق من أي مكان آخر لابل للإستبدال بالسوق أو غير قابل للإستبدال به . لكن مهما يكن نوع المكان

الذي يمكن أن يندلق منه البائع ، فإن مكان المسرة يبقى هو مكانه الاستعاري . وبذلك اتبنت الاستعارة على العلاقة بين الفاعل والمكان مع توسط الفعل طبعاً .

وإذا اعتبرنا العلاقة بين الفاعل والفعل علاقة عادية إذا جردناها من سياقها النصي ، فإن العلاقة بين الفعل ومكان الفعل علاقة عادية أيضاً إذا جردناها من سياقها النصي . لكن هذا السياق يضعنا أمام ثلاثة:



أصبحنا بالتالي أمام سؤال : أية دلالة تولدت في الصورة بين الفعل ومكانه ؟ واستناداً إلى السمات الدلالية لكلمة " مسرة " ، نجد أن الدلالة المتخلقة في الصورة هي دلالة الولادة . لكن هذه الولادة ، يجب أن ينظر إليها بوصفها أيضاً معطى استعاريًا يجعل النص على تحويله في باقي مفاصله التعبيرية . وربما يجب علينا ، إطلاقاً من المحفل الشكلي للصورة أن نلتقط بؤرة فاعلة في توليد الموضوعات والسرد ، وهي بالتحديد بؤرة " الولادة " . يكفي أن نعيد تأمل التحالفات التركيبية والبلاغية في الترسمة السابقة المحلية على ثلاثة نصوص من كتاب " العناصر " . ففي الترسمة نلاحظ أن موضوع الولادة تحول أيضاً إلى علاقة كنائية في الربط بين الفاعل (الفتاة) ومكان الفعل (الخاصة) ، وقد رأينا أن علاقة " الولادة " علاقة كنائية في الربط بين الفعل (يندلق) ومكان الفعل (المسرة) . والفارق في انتقالها من كناية إلى استعارة ، هو الاستبدال الذي وقع في مكان الفعل ، حيث استبدلت الخاصة بالمسرة ، مع ثبات معن في السمات الدلالية الأساسية للفعل والفاعل . (ثبتت الفاعل في نصين وتغير في الثالث) :

الفعل — (ينطلق + تتحدر + تتسل) — حركة + خروج.

الفاعل — (البائع + الفتاة + اليمامة) — إنسان + / طائر.

ونلاحظ أنه رغم تغير الفاعل في المثال الثالث يتحوله من إنسان إلى طائر ، فإن ذلك لم يطل البنية العميقة للصورة التي عادت إلى موضعها الكفالي مع بقائها مبرأة حول موضوع " الولادة " . ولأن المكان ظل مكاناً بشرياً ، أي الجسد الأنثوي ، فإن تغيير الفاعل (الطائر) ولد بالتالي علاقة استعارية بالمكان (الطمة) .

لقد توقفنا عند هذه التحويلات الصورية من باب التمثيل لا الحصر ، على نوعية الاختراقات الشعرية لـ " نثرية " كتاب " العناصر " المقدم من طرف الكاتب بصفة " قصص " .

وإذا كنا قد لاحظنا في الإطار العام الذي تعالقت فيه نصوص الكتاب ، خضع لـ " منطقي " الشعر بأن تحول الجسد إلى مكان لاحتواء أحداث تجري عادة في المكان المادي الطبيعي والبشري الخارجي ، فمعنى ذلك ، أن البنية المهيمنة ، بنية استعارية .

وينعزز هذا الحضور الشعري في كتابات أمين صالح باختواره الخاص للعناوين ، سواء منها الرئيسية أو الفرعية . مما يتطلب وقفة خاصة . بيد أننا ، استكمالاً لـ " شعرية " العناصر " ، نلاحظ أن الكاتب لم يحرص على شعرة *poétisation* تلك العناوين في حد ذاتها فحسب ، بل قام بإعادة صياغتها بالتركيب بينها وأدرجها تحت " المحتوى " دون إشارة إلى أرقام الصفحات ، فتحوّلت من ثمة إلى نص شعري ، مترابطة أسطرة بعلاقات تركيبية لغوية وعلاقات إحالية نستنتجها بالمقارنة . فسي هذا النص المركب ، الذي وضعه الكاتب قبل بداية النصوص ، اندمجت العناوين الثلاثة الأولى في جملة واحدة فسي سطر واحد ، واندمج

الحنواتان ، الرابع والخامس في جملة واحدة ، فوما تم الاحتفاظ بهيائي
الحنوين مستقلة سطريراً موحدة في فضاء التركيب والدلالة :

" ذاكرة الظهيرة خلفاً تمشي وتضيء فتدبل العرافات /

في المدى سرير يشتعل وشجرة تتحلل هجرة الونابيع

إنها الوليمة .. أتقول الحدآت

هناك ، هناك اخضرار المذبحة

وهنا إثم ، وفراعات تنتحر ^(١)

وحين نلحق هذا " المحتوى " الشعري بنص الفتاحي آخر ورد
تحت عنوان " في البدء " نذكر إلى أي حد راهن أمين صالح في أعماله
ومن بينها " العناصر " ، على بحث ألقى خاص لتلقي النصوص ، وذلك
بالتشويش الفني على جاهزية القراءة وخلخلة الألقى البدلي الذي يكون
القارئ قد كونه وهو يطالع نص " قصص " في الصفحة الأولى من
الكتاب .

ليست اللغة إذن في أعماق صالح معطى عرالياً . إنها في حد
ذاتها محل اشتغال . حتى حين توقف في تشغل الخطاب السردي ، فإنها
تحتفظ بقيمتها الشكلية ، وهذا ما يبرر بروز الخطاب الاستعاري في
أعماله الذي يولد في السرد بعداً غريباً ملحوظاً . ونقرأ في " موت
الكورس " : " النص يكتب اللغة . نهذي قليلاً لبيدأ نظام من الغوضى
يخترق حاجز المعنى والمعجم والمستقعات . ربما رأينا في الكلمات
ذكورة وفي الحروف أنوثة تتيح للنص خطينة تنفذ اللغة من عادة الوأد .
لهم يقين البهائم ، ونطاً يابسة مشحونة بأصداق الغربة " ^(٢) .

إن خيمااء اللغة الألبية في هذا المستوى من مستويات بناء

النص ، بمثابة حقل للتفاعل النصي بين النصوص المتعاقبة في الكتابة . فالنص بوصفه منجزا لغويا ، ينمو في دينامية متأزرة في سفرها نحو "الجوهر" النصي أو "ذهب" الكتابة الشبيه بذهب الخيماوات الحقيقية الذي هو ذهب مستحيل الوصول إليه . فالخيماوات لا يستطيع تحويل المعدن إلى ذهب ولو امتلك كل مختبرات العالم . وقد يستطيع ذلك إذا جعل ذاته لغة رمزية مبنوثة في جوهر الكون . بل إن القراءة قد تكون فاعلة في ممارستها الخيماوات إذا تقمصت شخصية الطفل سانتياغو Santiago بطل رواية "الخيماوات" للكاتب البرازيلي الشهير باولو كويلو Paulo Coelho . وهو الطفل الذي جعلته الرواية يستطيع قراءة علامات الكون لتمكنه من فك شفرات اللغة الكونية . تلك التي تحيط بنا في كل الجزئيات دون أن نستطيع الانتباه إليها ومعرفتها أو سماعها . لقد استطاع الطفل وهو يجوب الصحراء نحو الأهرام بحثاً عن كنز رآه في الحلم ، أن يصبح خيماواتاً حقيقياً دون مختبرات أو جداول . فيتأمل في علامات الصحراء ، أنصت إلى قلبه وفيه سمع روح العالم . ولم يكن ليصل إلى ذلك لولا انخراطه في تأملات طويلة جعلته يقرأ لغة الإشارات الرمزية التي يتكلمها الكون والتي لا يمكن أن يتواصل بها سوى من فكّ لفكاز وشفرات تلك اللغة^(١) ، حيث يتحاور الكائن والجماد ، المعلوم والمجهول ، الواضح والغامض ، في شكل واحد هو شكل الكون الذي هو أيضاً شكل لـلا شكل مادام للكون متحولاً ، لا يعد لغاته الأولى إلا لينبؤ من خلالها عن أسرويه وفكازه الجديدة . ألم يقل "موت كورس" في هذا التمثل الخيماواتي: "الكتابة سفر ، انتقال من المعلوم إلى المجهول . من الكفة إلى الغربة ، من الواضح إلى الغامض . نخترق الغامض لنكتشف اللغز ، وكل لغز جبر لغزاً . من يستطيع أن يؤكد لنا بأن الوصول إلى اللب يستدعي شكلاً معيناً ومحدد؟ غربة مجال ، اكتشافات لا تحصى ؟"

والنص كأي معنى ظاهراتي ، يتوقف وجوده الموضوعي على

خبرتنا الجمالية في إدراكه وتبين الآليات والاستراتيجيات التي اشتغلت بها نصيته بامتدادات متخيلها الفضائي . وفي أصال أمين صالح يمكننا الحديث عن العديد من المولدات النصية التي تجعل كتاباته مفتوحة على اللانهائي من مصادر التعبير . وإذا كنا في هذا المبحث توقفنا عند فصل إبداعه وقرائي اصطلاحنا عليه مجازيا بـ " خيمياء " اللغة والتعبير ، رابطين إياه بمسؤول الأنواع واختراق الشعري للنثري ، فإن الإمام بتجربة الكاتب تقتضي ، فضلا عما ذكرناه ، تناول قضايا أخرى في مقدمتها :

- اشتغالات العناوين والميتالغة و" الفضائية النصية " للصفحة في مجمل كتابات الكاتب ، لكون النصوص تفصح من خلالها عن وعيها الذاتي باختراقاتها الأنواعية وبخاصة منها تقاطعات الشعري بالنثري .

- الاشتغالات الحوارية ومولداتها الخطابية المشكلة لبنيات نصية مركبة ، ظلت تمثل هاجسا تجريبيا في المسار النصي للكاتب ، بحثا منه عن تجاوز أشكاله وأشكال غيره .

- التحول القائم لأمين صالح نحو الشعر في كتابه " مدائح " .

ولا يمكن إجمال القول في هذه القضايا ، لأنه لابد فيها من قراءة ، تستقرىء المحطات النصية ، وتستخرج منها أسئلة ، فيما تطرح أخرى من خلالها أيضا . وكل ذلك يتطلب مباحث خاصة ، في مقدمتها وعي النص بلغته الواصفة ، أي بميتالغاه ، بوصف هذا الوعي محفلا لتفاعل خيميائي يتشكل فيه النص بانصهار اللغة والميتالغة معا .

٢ - ميتالغة النص :

إن توليف الكاتب للصوت النقدي داخل أعماله الإبداعية . قد

يكون مجرد ترسب لثقل الأنا الحقيقي ، " أنا " الكاتب التاريخي المشتغل فطيا في وعي الكتابة . فتتحول هذه الأخيرة إلى مجال تصريف للرأي النقدي . غير أن ذلك الحضور ، فضلا عن شهادته على انشغال الكاتب بهاجس الكتابة ، قد يندمج في اللغة النصية بوصفه صوتا حاملا لوظيفة بانية متشاكلة مع باقي وظائف النص ومكوناته ، داخل المصهر نفسه لخيمياء اللغة الأدبية .

وبقدر ما تحمل الميتالغة وظائفها الداخلية ، يمكن لها أن تكون مجال استثمار من طرف الكاتب ، لتعزيز مقاصده في تشكيل ألق معين للقراءة وتعديله بما ينمي وعيا جديدا في عملية التلقي . وعسى يتحرر مثلا - في حالة وجود مقاصد تحديثية - من أسر القوالب الجاهزة المعدة قبلها لخدقة الكتابة في خانات غير قابلة للتجاوز أو حتى للتجاوز . وبذلك يتضافر المنجز النقدي والمنجز الإبداعي معا ، في عملية تحديث التلقي .

وأعمال أمين صالح تستجيب لهذا الألق ، ليس فقط ، من حيث اختياره للكتابة العابرة للأصناف وتشغله لمخاض مفهومية وأنواعية في التعاون ، ولكن أيضا ، لأن في نسيج لغة نصوصه ، عدد غير قليل من المفاهيم النقدية والمصطلحات ، بصيغها الفعلية والاسمية ، تقوم بفاعلية في التلقي وفاعلية في التوليد النصي وخيميائيته . نقرأ في المقطع رقم (٥٢) من نصه الطويل " مدائح " :

" ليس شعرا

ليس نثرا

مد من البوح ينمو في وهب

هبوب الوقت في الحنين

هبوب الرماد في الأكنين

اللذة الخالصة في البوح البريء من الإثم

البريء من التملق

لذة المديح في مهب الحمى حيث يتدلح حضورك كالذهب^(٧)

إن الصوت القائم بالتلفظ في هذا المقطع ، ليس بالضرورة صوت أمين صالح . إنه الصوت نفسه الذي يقوم بإنجاز مهمة التلفظ والحوار في مقاطع أخرى من " مدائح " . لذلك نقول إنه الصوت القائم بصياغة خطاب المديح ، ممثلاً - " الأنا " الشاعر غير المطابق ، ضرورة أيضاً ، للأنا التاريخي الواقعي .

يتنصل الصوت ، إذن ، من تبني أي تصنيف شكلي مفضلاً فعلاً لغوياً نفسياً من الأفعال الكلامية ، هو فعل البوح . نحن هنا أقرب إلى المقولة النقدية التي دعت لإلغاء الحدود بين الأنواع الأدبية بحجة أن اعتماد تلك الحدود ، يمثل ضرباً من التقسيمات المدرسية المتسلطة على الإبداع ، الذي يظل - في رأي تلك المقولة - موحداً في صدره عن الحدس^(٨) وسواء أكان مصدر الإبداع هو الحدس أم البوح ، فإننا في الحالتين ، أمام تأكيد على تجنر التعبير في الذاتية والحميمية . فالبوح لغة لأعماق الذات ، بل فعل من صميم خباياها وأسرارها . وقد يكون هذا الفعل هو أقصى درجات الأفعال الكلامية المعبرة عن تطابق القائل والقول والمقول .

لا يحتمل البوح الكذب والشك . إنه قرين السر الذي لا يجاهر به إلا لأقرب المخاطبين للذات . بل يفترض فيه أن يوجه للمتلقى الواحد المؤمن على حفظ رسالة خطاب البوح . ربما لهذا السبب ، يؤكد الصوت البائح على صفة البراءة في البوح ، وعلى تقزيبه عن الإثم والتملق .

وبمسمي التنزيه هذا ، ومقارنة بين التعيين السلبي للخطاب ،
 بكونه ليس شعراً وليس نثراً ، وبين تعيينه الإيجابي بكونه بوحاً ،
 نخلص إلى نتيجة مفادها أن الخطاب المنخرط في الشعر أو في النثر ،
 خطاب قابل للإثم والتملق بخلاف خطاب البوح . لماذا هذا التمييز ؟ يبدو
 أن الدافع هو بحث الذات البالحة عن لغة وخطاب مغايرين " مطهرين "
 من إكراهات التاريخ الأدبي . أما الشعر والنثر ، فالظاهر أنهما راكما -
 في نظر الذات - أنماطاً تعبيرية وسياقات تداولية جعلت الخطاب يبتذل
 ويوظف في مقاصد غير " بريئة " . ويتضمن هذا الرأي حكماً بكون الشعر
 والنثر معاً غير قادرين على إمداد الذات بلغة أو خطاب مناسب لطريقة
 بوحها ولبوحها نفسه .

لكن أتى لتلك الذات أن تقاوم سطوة التاريخ الأدبي ، بنجاحها
 في التخلص من المواضيع المكرسة فيه ؟ وأتى لها أن تجترح لغة
 أخرى غير الشعر والنثر ، وإن لم تكن لغة شعر أو نثر معاً ، فلماذا
 تكون ؟

ثم تستطيع الذات المضي في " تنكرها " لطبيعة خطابها ، ولم
 تستطيع الاحتفاظ بـ " البوح " عارياً من أي نعت أنواعي إلا لزم قصور
 في القراءة . إذ أضافت إليه نعتاً متواضعاً عليه من مشتقات الشعر
 والنثر ، هو المديح . ويحتمل أن تكون القراءة قبل ذلك قد " حصنت "
 نفسها من هذه الهزة التافهة السالبة ، بتبنيها لألقى ما ، لقراءة النص ،
 استناداً إلى المدارات المفهومية والإيحائية للخوان البدلي الخارجي .
 ولنقل ، في مجازة ظاهرية لهواجس الذات البالحة ، بأن ما قدمته ليس
 شعراً ، ليس نثراً ، لكنه " قالب " ما ، من قوالب المديح ، غير سابق
 للنص ، بل صنيع خطاب البوح فيه .

إن خطاب البوح يفترض لغة صافية خالية من " شوائب "

التعبير، لغة مكثفة وبليغة ، فادرة على ترجمة العالم الداخلي للذات . إنه وضع آخر لتفجير التعبير ، فكيف للغة صادقة وأمينة ومباشرة ، أن تحتوي العالم اللامتناهي المتصارع للذات ؟ قد لا يتحل هذا السؤال إلا إذا عددنا فعل البوح فعلا خيميائيا يمتلك أسراراً في تصفية لغة الذات وصهرها لإبراز جوهرها . ولينجح في ذلك ، عليه أن يتحول إلى صمت مطابق للمسكنة الثابتة في أنطولوجيا الذات . لغة الصمت وحدها قادرة على التخلص من إكراهات التاريخ الأبي . " ليس شعراً ، ليس نثراً " ، إنه صمت يحكي دون أن يمارس منطق الحكيم ، إذا " لا شيء في جزار اللغة " :

" الصمت مرآة تستنطق المزامير الخرساء

والتهديدات المحظورة تستقرىء نزيف الكلام.

لا شيء في جزار اللغة . لا سرود ولا إطناب

ثمة ربح تجري ، عتمة تهدل ، وسفينة تهول على جرف الألق.

وبيننا صمت سيد ينصب أعصيته وعتباته وأدراجة ومصابيح.

وفي الصمت بلاغة ، وأية بلاغة 11^(١).

تعاين الذات المتلطفة في المقطع " مأزقا " في التعبير . إن بحثها عن كتابة جديدة يوقفها أمام الباب المسدود للنص . الصمت ملجأ تحتمي به البلاغة القصوى المتماهية مع أنطولوجيا الذات . لكن الصمت لغة سرية لا يتلقاها سوى المتلقي المتماهي مع صمت الذات المتكلمة . أي المتلقي الصادر من البوح ذاته .

إن الذات منتبهة في وعيها الميتافيزيقي ، إلى حدود المفارقة بين

اللغة ومرجع التعبير ، مدركة أن رهانات البوح لن تفي بشرط التواصل مع المباح له أو الممدوح . لذلك جطت الصمت لغة للغة ، أي لغة للغة البوح ، مبقية على البوح قرين الجوهرى المتناهي فى أسرارهِ وغموضهِ . لكن لابد من لغة ثالثة يتم بها تقديم لغة الصمت . وستكون اللغة الثالثة هي لغة الكتابة . وبذلك نواجه تمفصل لغات ثلاث :

لغة البوح ← لغة الصمت ← لغة الكتابة

تقول الذات عن لغتها :

" الأحلام خاصة إلى حد أنها تمتص على البوح ، أو تتسمم صورها ما أن تكشف للعيان .

وأنا أكتب ، أتصدق بحلم فالض .

مر ما ، صغير منهور ، تسرب مع الحلم .

لكنه لا يكشف بل يمويه ، يعطي كثافة أكبر للوضوح^(١٠) .

في ميتالغة أمين صالح ، تأكيد دائم على انطواء النص على المبهم والغامض ، وعلى الخصيصة الانفتاحية لشكل التعبير . ومن ذلك ما نسجله في كلام السارد الشعري في كتابه " ترنيمة للحجرة الكونية " ، وللنص المقتبس علاقة بمدارات المديح :

" ولأجلك أرتجل كلاما مبهما تتبعر ألفاظه أو تتكتم ، كأنه يمتدح وزنك^(١١) .

ويتوازى ذلك مع حضور بارز لمدونة من المصطلحات في نسج اللغة ، مثل الحكاية والحكي والتخييل ... بيد أننا سنكتفى من ذلك بتتبع دال " المديح " وتمثله النصي في العمل الأخير خاصة .

إن " المديح " بصفة أنه علامة تشتغل في مجال التعيين

الأنواعي ، له جذور في أعمال الكاتب . ولم يكن بروزه في صيغة عنوان رئيسية في عمله الأخير سوى حالة ضمن مسار تحولات اشتغالات علامته في أعمال الكاتب السابقة . وفي النصوص المتوافرة لدينا ، نص مؤرخ بسنة ١٩٨٣ من كتاب " العناصر " . في هذا النص المعنون بـ "ذاكرة الظهيرة " نقراً : " مجرد إشارة منها ، إيماءة ، رفة هذب .. مستجبه يعدو كالألبلاب إليها ليفصح في حضنها كل تبعه ومرائيه ومدالجه " (١٢).

وفي كتابه " ندماء المرفأ ، ندماء الريح " نص كامل ، وهو الخامس والأخير من نصوص الكتاب ، يحمل عنوان " غبار المدائح " (١٣). ونقرأ في كتابه " ترنيمة للحجرة الكونية " عدة إشارات للمديح ، من بينها ، ما يلي :

- " أيتها الشبقة الطيفة .. أرصعك بالمديح ، واهل من المديح . (من النص الأول " الظل الساكن ، الشمن الدليل " المؤرخ سنة ١٩٩٠) (١٤).

- " كأنه يمتدح وزنك ، إطارك المزخرف ، خفة الغبار القليل الذي يعتلي سفكك " . (من النص الذي يحمل الكتاب عنوانه ، والمؤرخ سنة ١٩٩٣) (١٥).

تطلعنا هذه الأمثلة على تحويلين أساسيين أحدثهما أمين صالح في خطاب المديح ، وهما :

- نقل المديح من المخاطب الرجل ، صاحب السلط القطعية ، إلى المرأة المعشوقة برمزياتها المتعددة .

- نقل المديح من الغيرية ، أي تمثيل صفات الآخر كما يفترض أنها موجودة فيه ، إلى تمثيل صفات الآخر كما يفترض أنها تابعة من إدراك الذات له .

والمديح بهذا الفهم ، لم يصطلح على تخصيصه للمرأة .
 فالشعرية العربية درجت على تخصيص هذا الموضوع بغرض " الغزل " .
 ويبدو أن أمين صالح لم يجد في الأعراف التقليدية لخطاب الغزل ما
 يناسب تشكيل مقاصده من المرأة . فالغزل ظل محصوراً - باستثناء
 إبدالاته الإشرافية - في سياقات تداولية معينة مع تضيق موضوعه في
 ذكر مغائن المرأة . ومع أن ذكر تلك المغائن هو في حد ذاته مديح ما دام
 يتوجه به لإبراز المحاسن لا النقص ، فإن الشعرية العربية ميزت بين
 ذكر محاسن الرجل بغرض المديح ، وذكر محاسن المرأة بالغزل . ودخل
 حدود كل غرض ، تمت مناقشة أي نوع من المحاسن يلزم الشاعر ،
 النفسية أم الجسدية . والغزل كالمديح ، موضوعه غيري . أي أنه ينبنى
 على تشكيل ذات أخرى غير ذات " الأنثى " المتكلم . لذلك يتميز التلفظ فيه
 بالتوجه من الأنثى نحو المخاطب . أما إذا توجه نحو الذات نفسها ، فردية
 أو جماعية ، فإنه يدخل مجال أغراض أخرى مثل الفكر ...

ولم يستعز أمين صالح مصطلح " نمسب " مع دوران مجاله
 التبعيري على العلاقة بالمرأة . ومرد عدم اختاره للنمسيب ، لكون هذا
 الأخير موجهاً لخطاب الذات عن نفسها ، من حيث ذكر لواعجها
 وشكواها . ولم يكن خطاب كهذا ، ليسمح للكاتب بإنتاج معرفة شعرية
 قادرة على استيعاب وإنتاج صورة المخاطب النصي . فلا الغزل ولا
 النمسيب ناسباً مقاصد الكاتب . لقد كان في حاجة للغة لا تنحصر في
 إنتاج الخطاب الطهراني للذات (النمسيب) ، ولا في إنتاج الخطاب
 الجسماني المطهر (العشق الإشرافي) ، ولا في إنتاج الخطاب الجسماني
 الظاهري الغيري (الغزل) . بل إلى لغة تقاطع بين خطاب الطهرانية
 وخطاب الجسمانية ، بين الشوق الحسي والروحي وذائقة الجسد
 المادي . ولما كان الغزل محصوراً في إعادة تشكيل صورة المرأة

بوصفها جسدا أنثويا ، فإن الكاتب ، بقدر حرصه على أنثوية الجسد في التعبير ، حرص أيضا على تجاوز ضوابط الغزل ومحدوديته ، نحو محاسن ومفاتيح أنثى أخرى ، بقدر ما تتوارث جسدها البشري ينبثق منها جسد العالم . إنها أنثى متعالية على الأنثى ومنغمسة فيها معا .

لقد نعتت الذات خطابها بالبوح ، بما في البوح من ذاتية وحميمية ، ثم جعلت البوح مديحا ، لتشاكل الطرفين في اللذة . وتتبعث لذة المديح من الحضور الجسدي ... للمرأة ، من حضورها الناري كما يفصح عن ذلك النص (ص ٣٣). وبهذا يختلف مديح النص بلذته ، عن نظيره التقليدي الذي كان الشاعر يلجأ إليه اضطراريا للحصول على منفعة أو مكانة أو تسوية وضعية معينة .

وسيعود النص في آخر **مقاطعته لتأكيد** التقاطع الذي أحدثه بين المديح والذاتي البوحي الحميم ، رابطا بين البوح والاعتراف :

" بقايا اعترافات مؤجلة أخفت في ما بعد شكل مدائح

زوايا أهلة بالصمت تتردد فيها كلمة واحدة : أحبك " (١١).

في هذا المقطع * ثلاثية يمكن عدها إحدى أهم الأنوية التوليدية التي أنتجت بتشاكلاتها نص " مدائح " :



ولنا أن نختار توليد حركة النص إطلاقاً من أية زاوية من المثلث أعلاه ، أو نبدأ بتشغيل أي تشاكل بين أي نقطتين واصلتين بين أضلاعه ، ونظن أن عملاً كهذا سيفضي بنا لمقاربة للتمساق الموضوعاتية وللمسارات التوليدية للعلامات . وليس ذلك من مقاصدنا في هذا المساق . قصدنا أن نشير إلى ما تحمله المحافل الشكلية من دلالات ، وإلى الطوائها على إمكانيات حقيقية لاكتشاف الشروط التي تولد بواسطتها النص .

ولما كان الغزل يجاور المديح في حالتنا هذه ، فإننا نجد ميتالغة " مدالح " تذكر دال " الغزل " . لكن للتمييز بين غزليين متجهين نحو المرأة نفسها ، وهما غزل " الهو " وغزل " الأنا " :

- " غزل الهو :

" يا المرصودة للتطفل والتأمل ،

سأخبرك عن وشاية القناع

وخيانة القمر ..

هكذا أنت دائماً

والجميع يرشك بخيوط الغزل^(١٧)

يتجز خطاب الغزل ، في المقطع ، بواسطة فعل قسوة هو " يرشك " . إنه غزل مادي جارح أشبه في قسوته برشق الحجارة . أما " الأنا " في المقطع ، فيتواصل مع المرأة بواسطة فعل حميم ، فعل بوح واعتراف : " أخبرك عن وشاية وخيانة " . ليست المرأة بالنميمة للأنا جسداً للرشق والتطفل ولا حتى للتأمل (في هذا المقطع) ، بل مخاطبة يقصد منها الائتمان على المرء . ولا يمكن لذات تكون صورة كهذه عن

مخاطبتها ، أن تتوجه إليها بقول مألوف ، لابد أن يكون غزلا متقاطعا مع الخطاب العام الذي هو المديح .

– غزل الأنا :

” ملء فمي حنين وغزل

ثمة زوبعة في جهة من القلب :

الغياب يحرق سواعد عذبة

والجرح يتسع كالليل

مقفيا راحة خطاك

المنحدرة نحو مشارف السفر .

وأنا وحدي ،

ملء فمي رماد وأمل^(١٨) .

ينزاح الغزل في المقطع عن مدارقه المألوفة بانجذابه نحو علامات أخرى . فهاتجاوز السياقي بين الغزل والحنين ، تنتفي الحسية الغريبة للغزل ، ناهيك بالتوازي التقابلي بفعل الدائرة النصية :

– ملء فمي حنين وغزل

– ملء فمي رماد وأمل

فقد قام التوازي بإحداث بدائل في المحاور الاستبدالي بين الحنين والرماد من جهة ، وبين الغزل والأمل من جهة أخرى ، مما أوقع الغزل في دائرة من ثلاثية هي (الحنين + الرماد + الغزل) . ولإبراز عناصر التفاعل في هذا التوازي نعد جدولته في هذه الخانات الممهدة :



إن الدائرة النصية المتضمنة في الملفوظ الخطابي ، تولد بواسطة التواري عدداً من التشاكلات تؤثر إلى كون خطاب الغزل فسي "مدائح" فقد كل صلة له بالغزل المعروف . ولننظر في ذلك من خلال ما يلي :

١ - الحنين — الغزل : تشاكل في اتفاق الموضوع .

٢ - الحنين — الأمل : تشاكل في اتفاق الزمن .

٣ - الرمد — (الحنين + الأمل) : تشاكل في تباين الماضي والمستقبل .

٤ - الرمد — الغزل : تشاكل في تباين موضوعي الجسد الميت والجسد الحي .

إننا أمام لغة أدبية جديدة ، تتشظى فيها العلامات وتنمو الأضداد وتتسع العبارة لهدم الراسخ في الإرث التصنيفي . ولعل ذلك ، فضل الكاتب اختيار صيغة الجمع النكرة في عنوان النص ، أي "مدائح" بدل (مديح ، المديح ، المدائح) إشارة منه إلى التعدد والكثرة . مما يفيد أن "مدائح" المعروضة للتلقي ، تتقدم بوصفها مدائح مختلفة لكن متسقة ومترابطة في نص أصلي واحد . مدائح تتعدى الوصف بما هو ذكر لصفات ثابتة إلى ذكر للفعل وتشكيل للحدث . إنها مدائح تتفتح للحكي . ولتناوب الخطاب بين الغيبة والحضور ، وتناوب الموضوع بين المخاطب والغالب .

وترتيباً على هذه الصورة للمديح، نتساءل : ألا نجد في أعمال الكاتب السابقة رسوخاً للخطاب المداحي ، ليس على مستوى الميثاقية لحسب ، ولكن أيضاً ، على مستوى تشكيل لغة النص نفسها ؟

إجابة عن ذلك ، نلاحظ أن أعمال الكاتب السابقة وظفت الخطاب المداحي بخاصيات قريبة مما اتخذ في نص " مدائح " ، مع ملاحظة أن الخطاب المداحي في الأعمال السابقة لم تكن له الهيمنة على خطابات أخرى ، بل جاء محاوراً لها أو مندغماً فيها . من أمثلة ذلك ، هذا المقطع من كتابه " ترنيمة للحجرة الكونية " :

" كنت المتلقي الموثوق للأفراد والأشباه ، للشهود والأشباح ، للذكرة ووصيفاتها ، للثمرة ورموزها ، للأسير والغواية ، للمطن والخفي ، لليقين والظنون ، للذاكرة ووسائل النسيان . فبك يجتمع الرائي ببؤسه وفرجه ... وبما لا يذاع ، بالنقيض الغامض أيضاً .. تغتحن مصراعك لاندلاق الصور واتدلاعها ، غير آبهة . تبتلع الاقتحامات الهابطة ألوجا في شبك الألق ...^(١٩) .

وبما أن الذات منخرطة الخراطا وجديا في حبها وصباتها ، والخراطا ... في شبقتها ، فإن مدائحها تغدو أشبه بنشيد تكريمي أو تمجدي للمحوبة . تلك التي تتسع للكون بما فيه الشهقة الأزلية التي تتخمر فيها الرعشة الأبدية الأولى للحياة .

وتكتسب المدائح في نصوص أخرى صفة نشيد رثائي مبطن بالمأساوية ، مثل هذا المقطع الوارد تحت عنوان فرعي هو " لنزهة الطوائف " من نص أصلي هو " غبار المدائح " . ويتكون نص " لنزهة الطوائف " من حوار بين شخصيتين ، هما القتاتل والضحية ، ويرد المقطع المستشهد به ضمن ملفوظ " القتاتل " .

" نخطبك يا سيدة الصور ، يا الحاملة أثقال الخطيئة ، انتخبنيك مدينة لنا ووهبك الأثايد والمخطوطات ، صرت بنا الأنهى والأخمس ، وما طلبنا غير الأمان . لكك نسيت . قد نقول خنت . نعم - من السفك الذي انقض علينا بغة - أنك مررت هنا وأن من مهورك المخرومة سقطت بويضات الحرب وفرخت مسوخاً تجنح إلى الاغتصاب . تهتدين من بفلك الدامية متحالفة مع صمت التلال وخشونة الطقس المتقلب عبر سراديب الصحراء كأن مساً من الشرود أصابك . أرسلنا خلفك المرائي والتراتيل لكن دون جدوى . أين تذهبن ؟ ^(١٠) .

المرأة المخاطبة في المقطع ليست بالتأكيد هي المرأة المخاطبة في " مدائح " أو في " ترنيمة للحجرة الكونية " أو في باقي التجارب النصية لأمين صالح، سواء منها المجنسة عنده تحت نوع " القصة " أو تحت نعت " النص " أو المتروكة لعبور الأنواع . فالمرأة خاضعة في تشكيلها للمقامات النصية ومقاصد الكتابة . والمقارنة البسيطة بين المقطعين أعلاه ، تفيد ذلك ، ففي الأول تنماهي رمزية المرأة مع رمزية الحجرة الكونية ، وتنماهي في الثاني بصيغة مباشرة مع الأرض .

وفي كل مقطع أو نص ينهض مديح المرأة الرمزية بوظائف شكلية لإنتاج الدلالات والبدائل الصورية لتلك المرأة . ويتربط هذا المعطى مع وظيفتها المزدوجة ، من حيث هي صورة يتم إنتاجها ومن حيث هي نواة توليدية تنهض بأداء دور تكويني في تخلف النص ونموه وتفاعله .

ترتيباً على ما سلف ذكره يمكننا عد الحضور الميتافوي اختياراً مقصوداً يؤثر فيه النص نفسه إلى وعيه وشرط اتجاده في حقل اللغة الأدبية وأرخبيلات التشكلات الأنواعية ودوره في التحولات التي يبني بواسطتها شكله ونصيته الخاصين به . وسواء أتمفصل مع الضاوين أو

مع نسيج اللغة الداخلية . فإنه يعزز في النص ، مبادئ الحوارية القائمة أيضا على خطابات أخرى .

الهوامش

- (١) بيان " موت القورس " : قسم عدة وأمين صالح . مجلة "يوم السابع " الاثنين ٢٢ مارس ١٩٨٧ ص ١٢ .
- (٢) موت القورس : المرجع السابق ص ٤٢ .
- (٣) المرجع السابق ص ٤٢ .
- (٤) أمين صالح . العناصر . المطبعة الشرقية . البحرين ط٢ / ١٩٨٩ . ص ٤ .
- (٥) "يوم السابع " عدد مذكور ص ٤٢ .
- (6)- Paulo Coelho : L'alchimiste. Édition Anne Carrière.Paris 1994.
- (٧) أمين صالح : مدقق . كلمة للنشر . البحرين ط١ / ١٩٩٧ ص (٢٢ - ٢٣) .
- (٨) ينظر في هذا الموضوع ، كتابا " مفحات في نظرية الأنواع الأدبية " دار إفريقيا الشرق . قسطنطينة . المغرب . ط٢ / ١٩٩٤ .
- (٩) مدقق ص ٦٢ .
- (١٠) نفسه ص ١٠٦ .
- (١١) أمين صالح : ترنيمه للحجرة الكونية . سلسلة كتاب كلمات " أسرة الأبناء والكتب بالبحرين . ط١ / ١٩٩٤ ص ٩٤ .
- (١٢) القنصر . ص ١٣ .
- (١٣) أمين صالح : نغماء العرفاء ، نغماء الروح . المطبعة الشرقية . البحرين . ص ١ / ١٩٨٧ .
- (١٤) ترنيمه للحجرة الكونية ص ١٨ .
- (١٥) نفسه ص ٩٤ .
- (١٦) مدقق ص ١٠٧ .
- (١٧) نفسه ص ١٧ .
- (١٨) نفسه ص ٩٥ .
- (١٩) ترنيمه للحجرة الكونية ص ٩٦ .
- (٢٠) نغماء العرفاء ، نغماء الروح . ص ٦٧ .



تجديد السرد الروائي

تجربة في سورية

عبدالله أبو حيف

ينزع خليل الرز منزعاً جديداً في بناء السرد الروائي تطويراً لتقنيات الرواية الجديدة من خلال ضبط أنساق التضديد، ولاسيما تشظية السرد بعناصره المتعددة: الزمن ، المكان ، الوصف ، الحوار ، التحضير التركيبي ، نفسي الشخصية ، اللغة الوظيفية ، الفنطازية، توظيف العتبات السردية ، التشويه بتعدد مستويات السرد ، السخرية والهجانة وصولاً إلى المراقبة .. إلخ ، ويتبدى هذا التشغل في تجديد السرد في رواياته : " سولويسمي " (١٩٩٤م)، و" يوم آخر " (١٩٩٥)، و" وسواس السهواء " (١٩٩٧م)، و" غيمة بيضاء في شباك الجدة " (١٩٩٨م)^(١).

ويتجه هذا البحث إلى إضاءة الكتابة الروائية لخليل الرز بالنظر في رواياته ، وتبيان عناصر تجديد السرد الروائي بتقنياته المتعددة . وأحلل هذه الروايات حسب ظهورها لاستخلاص طوابعها المميزة ، ثم أختتم البحث ببعض الملاحظات النقدية العامة .

١ - سولويسمي :

أشار خليل الرز إلى أسلوبيته كلها في روايته الأولى "سولويسمي"، فومضي السرد إلى سماته الخاصة، ولاسيما كسر تقليديته وعقلنته . بدأ السرد بعتبة أولى هي إهداء الرواية لأخيه إبراهيم (ص ٥)، وأتبعه بعتبة ثانية هي عبارة مفتاحية مربية وموارية، لتصوير علامة على تحفيزه التركيبي المريب والموارب : " بأي دم ألوث هذا الصباح المهذب كالجثة " (ص ٧). ثم ما لبث السرد أن يستغرق في المتن الحكائي المؤلف من حوافز شديدة الموضوعية ، يرفضها

اللاثعور، وفقر عنايتها بالدواخل النفسية ، على أن هذه الحوافز تعبير عن وطأة الخارج المثبط لكل عزيمة في أفعال متوترة مشحونة بآثار الضغوط العامة على ذات مؤرقة بما يحدث بعامة ، وبما يحدث لها بخاصة .

١ - ١. التحفيز التركيبي :

ينفجر السرد عن حوافزه الواقعية في هذه الوحدات القصصية لذات محبة ، وكأنها موجات لاندياحات الواقع القاهر على وجدان مقهور، إمعانا في رصد إنساني عميق لحالة اغتراب قصوى يعيشها مدرس جغرافيا في مجتمع يستعصي على التكيف إلا بتناول المشروب ، ثم يتلشى هذا المنزع الغيبي **إلى الخلاص** في اعتياده وبطلان سحره ، مما يقضي إلى الموت تكريماً للجذب والرماد والخواء ، فيخدر السرد وصفاً لجريمة مسكوت عنها بالصمت والخوف، كما في الحوار الختامي عن هذا الموت : " وعندما نهضت لأهدي تلاميذي أرغمونسي على الاستلقاء مرة ثانية ، واستمروا هكذا ، إلى أن دخل إلى قاعة الصف مفتشان بصدريتين بيضاوين ، فسكتوا فجأة ، وقال أحدهم :

- لقد مات سولوايمسي .

وقال تلميذ ثان : كنا نبكي عليه .

وقال تلميذ ثالث : كان أستاذاً .

وقلت أنا : ومازلت .

وقال تلميذ رابع : أنا الباهرة أكلت قتلة .

فقال التلميذ الأول : هس هس هس " (ص ص ٩١ - ٩٢) .

١-٢. السخرية :

ينسرب المرد في نجوى ساخرة ، عاصداً حالات أو نوبات الهذيان والانفعالات الناتجة عن اغتراب الإنسان مع توحده القاهر ومعاناته الذاتية المروعة ، فيتلاعب باللغة حيناً ، وبالواقع حيناً آخر ومن الوصف الصريح أو المرد الموارد ينخرط الراوي في لعبته المردية عن حياة مثقلة بإعاققتها عن خلاصها ، وقد بنيت السخرية على أعمدة لغظية ومعنوية ينتظمها ضبط المرد وضبط المنظور المردى .

ثمة عمودان لغظيان في سخرية الراوي المتكلم الذي يمسك بتلابيب المنظور المردى وكأنه يعاين الأشياء والمفاهيم ، مثلما يقضم بعض الوقائع لصالح ملفوظية **تحول إلى انطباع** بعض الوقائع الأخرى على الذات ، ويظهر المرد الأول في مبالغة لستصال الكلمات الكبيرة المعطلة وغير المعطلة ، كما في هذه الملفوظات :

- " عندما يشرب المرء يكتشف بكورة العالم في قصر كأسه السادسة ، أعنى حاجة العالم من حوله إلى عملية ... ، تفجير ، نسف ، وتصير بالطريقة التي يراها هو مناسبة " (ص ١١) .

- "ولهذا فأنا أحفظ الكرة الأرضية عن ظهر قلب ، لا تفوتني ولا حتى دولة أينشتاين ، هذه الدولة الأوروبية الدقيقة ، والتي أول ما تعرفت عليها ، وقلت طويلاً أمام الأرض حتى عثرت على اسمها مكتوباً بخط ناعم فوق جارتها الصفراء سويسرا " (ص ١٦) .

- " بل ويسخرون مني لأنني بالنهاية الحى الوحيد بينهم ، وأن تكون حياً وحيداً بين الموتى ، تلك ليست ميزة تحسد عليها ، بل عيباً فاضحاً مثيراً للشفقة والسخرية " (ص ٢٠) .

- " البارحة صباحاً ، حوالي الساعة الثامنة أسلمت الروح ، نعم لقد مت ، أنا شخصياً لم أتوقع ذلك ، ولكنه حصل ، وللطم فقد شعرت بروحي حينما خرجت من أنفي " (ص ٨٦) .

- " إني أستاذ لا مثيل لي ، ولذلك قلنا ... لا مثيل لي أيضاً " (ص ٥١) .

ويلاحظ على هذه الملفوظات مستويان ، مستوى استعاري في تركيب الجملة البلاغي ، ومستوى استعاري ينفع في اندغام بلاغية الجملة في علاقة سردية مجازية ، إن الغالب على هذه الملفوظات مبالغة ذهنية ناتجة عن التماس مقصود أو متعمد ، فهل صحيح أن بكورة العالم تكشف في قعر الكأس العادمة ؟ ولماذا لا تكتشف إثر الكأس العاشرة مثلاً فعل أحمد خنسا في قصيدته " تجليات بعد الكأس العاشرة ؟ " ولماذا الجارة سويسرا صفراء ، وليست حمراء أو خضراء ؟ وكيف يكون الحي الوحيد بين الموتى ميزة أو عيباً فاضحاً ؟ وكيف يصير قراره أنه أستاذ لا مثيل له نتيجة حتمية لأنه عربي لا مثيل له أيضاً ؟ .

أما الصوت الثنائي فهي ملفوظات ساخرة ناجمة عن توصيف وضعه البشري :

- " كل هذه الأرض ترسب في روعي . إنها نزيغني الداخلي الذي لا يتوقف " (ص ١٧) .

- " هو الدفاع عن النفس - حقاً أو تسجماً لا فرق - أو تأكيد تفوق الذات وسيطرتها على الآخرين بطريقة أخلاقية لبقة ولطيفة . وبما أن اللعبة أصبحت مكشوفة بالنمسة لنا ، فلنعرّف بحزن أو بفرح بكونية هذه القيم " (ص ٣٥) .

- " علماً بأن ... لا يمكن أن نعدّها أحد أساليب المزاح .. إنها

لأقرب إلى الجدد ، بل إلى جد الجدد ، لأنها حالة عمل ، نعم حالة عمل ، يكون فيها الدفاع في منتهى نشاطه الإبداعي " (ص ص ٤١ - ٤٢) .

- " ضعي هذا في ذهنك ، ولذلك لا تخلمي بأن تخلمي ولو غراماً واحداً من آلامي .. إذ أنني لا أسمح لأحد بأن يكون ... على حسابي ، ومن هنا قلنا أتصحب بأن تخلمي قناع ... هذا ، كوني كما أنت ، عقيباً " (ص ٥٠) .

تميل هذه الملاحظات الساخرة إلى حركة تنامي الفطرية (التحفيز)، المترافقا عن الملاحظات الساخرة التي تتبدى نتاج تأمل لغوي صريح من شأنه أن يدعم التحفيز على نحو غير مباشر ، بينما يندرج النوع الثاني في وظيفة مباشرة للتحفيز ، وكان أشار الراوي إلى التداخل الواضح بين اللغة والفعل ، كما في حديثه عن أستاذ اللغة العربية :

" وهو على فكرة يعرب كل شيء ، ليس فقط الكلمات ، بل الأشياء والناس ، وكثيراً ما يتعجب في هذا الأمر ، لأنه يتوَلَّف أحياناً أمام حالات لا يمكن أن تنطبق عليها أية قاعدة في الدنيا عندما يلجأ إلى التفسير ، فيضطّر مثلاً لأنه يقدّر صفحة كاملة لكي يعرب زوجته ، ولكي يعرب سلوكاً صغيراً جداً بلا معنى " (ص ص ١٤ - ١٥) .

١- ٣. التعبيرية :

يميل السرد إلى بعض لوازم الرواية الجديدة ، ولاسيما التعبيرية من خلال أمرين ، الأول هو الوصف الحيادي للأشياء ، والثاني هو التشويق بإضفاء الاغتراب على الأشياء والإتقان معاً في مخاض عسير عصي على التعيين غالباً ، فيوظف الراوي تقنيات مهنة الراوي -

مدرس الجغرافية - في التشويق ، استغراقاً في الاغتراب ، عندما يشرع في سرد حالاته الإنسانية وعلاقته بمجتمعه التي تمتد إلى أطروحة خاصة في فهمه لطبيعة مهنته ، وأهميتها ، واتسجامها مع شخصيته المهمشة بفعل هذا التشويق ، حتى أنه شبه نفسه بجزيرة سولاومسي "رغم أن رأسها شبيه برأس تمساح ، أما رأسي فأكبر إلى رأس الجدي ، ثم أنني أتصور لو قدر لها أن تمشي لكنت عرجاء ، أما أنا فرجل معالي القدمين ، وأمشي باستقامة وتوازن ، بالإضافة إلى أنها محاطة بالكثير من الجزر في الوقت الذي لا يحيط بي أي إسمان " (ص ١٥) .

لاشك ، أن مثل هذا المرد التعبيري من شأنه أن يعزز نزعة ضد الشخصية ، ونزعة رفض اللاشعور حين يصد الراوي إلى رؤية الواقع من منظوره الخاص دون عاطفة ، دون شعور ، دون تكاليف وصفية باهظة ، إحالة إلى ما يدعم العلاقة السردية المجازية .

يضبط الراوي سرده من خلال إدغام الحواجز في شبكة العلاقات الدالة على واقعيتها من جهة ، وعلى مجازيتها من جهة أخرى ، ولعل ذلك يفسر نفور الراوي من الاسترسال والاستطراد من أجل صوغ دلالات ألفادت كثيراً في وظيفة الوصف في التحفيز ، فكان المطلع ، على مسيل المثال ، أشبه بالتقديم في المأسى المسرحية القديمة . لقد جانب الراوي الشهوة المستحكمة لدى بعض الروائيين ممن تستهويهم اللغة الإنسانية والولع بالحديث الذاتي ، دخولا في وصف حيادي لهيئة مدرس الجغرافية وتكوينه وتربيته بالمعنى العميق الذي يفيد معنى التثقيف أيضا :

" إن قصر قامتي لا يعينني ، فأنا أعتقد أنني جميل رغم قربسي الشديد من الأرض ، وللعلم أيضا فإن هذا العذر الذي أكاد أحياناً أكرر به من شدة غيظي ، لم يكن السبب في مسألة عدم زواجي ، كما لم يكن السبب في ذلك طبيعة مهنتي التي أستطيع التحدث عن مزاياها طويلاً ،

لأننا مدرس ، وأعتقد أن أحداً لا يجسر على أن يقارن هذه المهنة بحوك في العين مثلاً ، فهي بالتأكيد أسمى من أن تعتبر نقيسة ، بل تكاد تكون إحدى الفضائل " (ص ٩) .

١ - ٤ . الفنطرة :

واستنتج هذه السمات التعبيرية سعي واضح لإلغاء التاريخ ، ويتبدى ذلك في جوانب ثلاثة هي الفنطرة واللغة والتشويه وتشظية الزمن ، فقد صار النص السردي إلى مدى فنتازي عن طريق كسر الإيهام بالألفاظ حيناً ، أو عن طريق الوصف المغالي المتعدد حيناً آخر ، أو عن طريق الكنانة الجزئية حيناً ثالثاً .

١ - ٤ - ١ . الفنطرة - كسر الإيهام بالألفاظ :

عند تحليل الرز إلى الفنطرة بوصفها كسر الإيهام ، وهو الخروج عن المتن الحكائي أو نقيض التنضيد السردي ، بمخاطبة المتلقي وإضاء الراوي بتأملاته ومعابنته لمتشاعر والأفكار ، وغالباً ما يكسر الراوي الإيهام بالألفاظ ، فالمدرس مدمن على الغثيان ، وقرر ذلك بهدوء عكسي سبيل البلاغة اللفظية : " فطقود الغضب سجنى ، الدالية سجنى ، الدالية .. آه من الدالية .. هذه الأم التي لا تهزم لكل زجاجات العالم .. كل هذه السجون لا تخلو عنها ، هذا بالإضافة إلى المسجن التقليدي بسياطه وجلاديه وأوثانينه القائمة على أساس الحرص على الحرية والحريات " (ص ١٣) .

ثم ما يلبث الراوي أن يداهم المتلقي بمعابنته اللفظية لإثباته وتأثيره على رؤية ذات متخنة بجراحاتها :

" أما الإيمان .. فهو حالة إيداعية تجعلك تتعرف للمرة الأولى على كأسك ، بل على كل شيء لأول مرة ، بحيث تكون على عتبة اكتشاف كل شيء ، ربما لهذا السبب أحترم واجباتي المؤنسية ، وربما كانت المعادلة التالية صحيحة :

أنا + ... + الواجبات = أنا كما أنا عليه الآن . ولكن : أنا + ... - الواجبات = ... أعظم ، أو - برفقة مخدرة لاطية على أسفل قدم كرمي... .

نعم .. إن واجباتي هي عصاتي التي تكمي يدي (والأصح أنسها تكمي روعي حين أتوكأ عليها ، ولكنها لا تجعلني ألق ، إنها تمنعني على كل حال " (ص ١٦) .

١ - ٣ - ٢ . الفلترة - الوصف المغالي المتعدد :

ثمة مغالاة متعددة في الوصف ، بما يحقق مدى الفلترة ، وأتوقف عند صفات الحيوان التي يشبه بها الراوي الأشخاص الآخرين ، فالراوي " برفقة مخدرة " (ص ١٦) ، وامرأة لعلها صاحبة البيت تطارده في خياله وتهيؤاته " مثل كلب أليف ضخم يريد أن يدخل إلى عريني " (ص ٢٦) ويلاحظ أنه وصف نفسه بالسبع أيضاً ، وفي الصباح ، طلبت هذه المرأة أن يبحث عن غرفة أخرى منذ اليوم ، وعندما سأل عن السبب : " قالت : لأنك قملة " (ص ٣٢) .

ثم شبه الراوي صاحب المقهى " بحيوتين معاً فهو جرد + قنفذ يعني جرد مدرع ، والشمس الطريف أنني كلما شأهنت جرداً أتذكر القنفذ " (ص ٣٤) ، ثم شبه أحد المتمايلين " بدودة البطن لشدة حياله ، فالبدودة كما هو معروف تتلوى بغضج وحياء " (ص ٣٤) ، ويبلغ الوصف المغالي

مداه حين أحس بنفسه مثل كلب : "أما أنا فتألمت عوالي إلى أن همدت جثة الكلب" (ص ٤٦) .

١- ٣- ٣. الفنطرة - الكنائية الجزئية :

عمد الرز إلى التوسع في استخدام الكنايات الجزئية ، استغرافاً في مدى الفنطرة ، ويتبدى ذلك في تكني أوضاعه الشخصية بالمعرفة الجغرافية اللايقينية مثل معرفته النفسية ، كمثال قوله :

" كل هذه الأرض ترسب في روحي .. إنها تزيقي الداخلي الذي لا يتوقف ، إنني أقوم بعمل هذا وفي داخلي إحساس من يجرش حصي بين أسنانه ، وكثيراً ما تكون واجباتي المقرقة هذه ، جبالي ، سهولي ، جزري ، ديهتي ، أسماكي ، براكيلي ، مجسدة بأشكال مخيفة تهم بالقترامسي ، فهي ذات قرون وأنياب وأسنة كثيرة ، وأقدام طويلة جداً ورفيعة جداً ، عيون محشوة بالطين وبالدم ، تأليل غريبة على الشفاء" (ص ١٧) .

١- ٥. التشويه :

يغيد التشويه في النقد الحديث تعدد مستويات البنية الفنية ، ففتركت أنساق التنضيد السردية وتتداخل ، وكان معول الراوي هو الانشغال الذهني بالعلاقة السردية ، حين بنى التحفيز التركيبي على اعمال الذات الساردة أو الراوية بتنامي الفطرية وتوالي الحوافز ، بدل تتاليها ، فلا نفع عنده على ترتيب منطقي للحوافز ، بل هي تتوالى منطبعة على ذات المارد أو الراوي مشبعة بتأملاته وأكواره ومشاعره ، أو تتلاحم خطأ ، أو تغيب تاركة المجال لتسقى التنضيد الذي يتعامل مع

آثار هذه الحوافز ، فعندما راوبته فكرة الانتحار ، لم يورد حوافز دالة ، بل قلب وجوها ، وعاین تأثیرها على وجود غرائبي قاس تنفصر حياته بتلاوته ، وقد بدأ تغليب الفكرة باحتيال على المنظور السردی في حكمة لغظية :

.. مرة أخرى لم أستطع إيجاد إهانة تقودني إلى أسوأ أنواع الشجاعة وأسمى نوع من .. الجبن : الانتحار " (ص ٣٤) .

ثم انتقل إلى معاناة ... ومشاعر متعددة تمحيصاً للمعاني المتصلة بفكرة الانتحار مثل إرادة الإنسان والكرامة والأفعال الحسنة والقبيحة والقتل والهزيمة والخراب ، ليصرّح بلا جدوى الفكرة :

" ومثل هذه الشطحات سهل جداً على المرء أن يرتكب بها ، وبالمقابل فإنها ... مطلقة الإبداع في لحظة التنفيذ ، ولكن أصلاً أنا ما حاجتي للانتحار ؟ " (ص ٣٦) .

يبد أن سيل ... ومشاعره لم ينته ، لأن مستوى السرد سيتداخل في مستوى سردي آخر دون التزام بحوافز واقعية بالضرورة ، لأن الراوي بهمسطة انتقل من فكرة الانتحار إلى فكرة أقل أهمية هي فعل فتح الباب التي تتداخل مع أفكار أخرى مجمدة بحوافز تركيبية مثل معاناته مع صاحبة البيت أو استداده لحالة العمل المثالية ، وهي شرب ... : ويكون فيها الدماغ في منتهى نشاطه الإبداعي " (ص ص ٤١ - ٤٢) . ثم مايلت الراوي أن يخرج من مستواه السردی الجديد إلى مستوى سردي آخر بإعلانه العجز عن اتخاذ أي قرار : " وأنا بالذات مشغول وغير مستعد لأي اتخاذ من الاتخاذات .. يكفي .. إنني أختلق .. سوف أذهب " (ص ٤٢) .

١ - ٦. تشظية الزمن :

يتشظى الزمن في بؤرة الذات التي تتماهى مع السارد أو الراوي، فلا يتماثل الزمن تتامسه الطبيعي، بل يتمدد بوجهة النظر الذي يتلاعب عليها السرد، أفقع على جذافات سردية في زمن غير متعين، أشبه بالسديم، حيث الزمن نثار سردي لفاعلية الراوي في نجواه الدالمة المستمرة للفعل، فلا يظهر منه إلا آثاره أو إيماءات إليه، وعندما يذكر الراوي بعض علامات الزمن، فإنه لا يحدد زمناً، بل تمزج هذه العلامات بنسق التتضيد صماء كتيمة كان يقول :

" ثلاث دقائق، ثلاث دقائق فقط، جعت الكلب جوعاً لا يتجزأ من الطين، ما خطر لي أن أبكي، ولا أن أسحب سكينتي من جرح يلبغ في الطين البارد " (ص ٤٦).

لقد أحال الراوي الزمن إلى الأفعال المواربة التي تندغم في سرد متشظ بذاته، فقد بدأ الراوي سرده بالأفعال المضارعة دلالة على راهنية المنظور السردية، ثم مضى سرده مع الأفعال الماضية متداخلة مع الأفعال المضارعة، لينتهي السرد بالأفعال الماضية التي تصف موته :

" بعد أن أنهوا الصلاة تحلقوا حولي ثم أخذوا بالبكاء علي، كانوا يقطعون ثيابهم الممزقة ويخمشون وجوههم، ويبتفون شعورهم الطويلة، ويتحدثون بشكل جماعي عن مزاياي اللذة " (ص ٩١).

١ - ٧. اللغة :

أما المزية الأهم للرز فهي استطاعته الكبيرة على احتضان سرده لغة شديدة الدلالة، بعيدة عن الإتشالية والاسترسال على الرغم

من اللعب السردية ، اعتماداً على وظيفة اللغة في أنساق التنضيد ،
 فثمة نفور من شروح المكان أو الزمان أو هينات الأشخاص ، ونفور من
 الانجراف مع فيض الشعور واللاشعور ، ومثل هذا الاقتصاد يبين في
 الوصف والتأملات والحوار ، كما في هذا الحوار :

" ثم خرج الجميع عدا صاحبة البيت ورجلاً آخر اقترب مني ،
 وكال :

- أنا جارك .

ثم قال : كان يودي أن أتعرف عليك سابقاً .

ثم قال : على كل حال ، اليوم بإمكاننا أن نتعارف ، ما رأيك ؟

قلت في نفسي : لقد تأخرت " (ص ٨٩) .

لاشك ، أن الراوي يتمتع بلغة حارقة نضجت مفرداتها على نار
 التأمل الهادي لتختزن حرارتها طويلاً .

٢ - يوم آخر :

وتتضح عناصر أسلوبيته السردية بجلاء أكبر في روايته الثالثة
 " يوم آخر " التي يفتتحها بعبتين ، الأولى أقرب إلى الإهداء : " إلى
 الشقة ٤٥ ، المبنى ٧٩ ، في شارع الفيلسوف بموسكو بكل اضطراباتها
 المؤلمة ، والمنتعة " (ص ٤) ، والثانية أقرب إلى العبارة المفتاحية
 الشائعة في السرد التقليدي : " رحيل أفرس وفريد ، فأني انزلاقي بطيء
 إلى الوحشة الضارية " (ص ٤) ، فهل ثمة إحالة إلى مرجعية واقعية في
 الإهداء أم هي علامة سردية سرعان ما تصبح فيه هذه العبارة فاتحة
 لسرد مفتوح على تجربة وجودية قاهرة . وهل ثمة إحالة إلى مرجعية

فكرية من شأنها أن تجعل هذه العقبة منسرباً إلى سرد مفتوح على ذات مقهورة .

أفصح المتن المردي في توصيفه الأول لحوالزه عن طفوس التحضير للدفن، فهذا هو الراوي يسرد خلل وصف لا يخلو من الطرافة تفاصيل غيابه في لحظات الموت ، وهو يشهد طفوساً كابوسية مبهوثة في مدى فانتازي قوامه حوالز واقعية ، غير أن انضباطها المردي في متن حكاكي يجعلها لا معقولة ، غرائبية ، فاجعة على الرغم من عقلنتها وترتيبها المنطقية، ولاشك، أن هذه الطفوس الخاصة ابتكرها الراوي - السارد في محاولة لتجميل التجربة وهي توغل في وقائع غريبة تحكس رؤية الروائي لنماذج من العلاقات الإنسانية : بين الراوي والمرأة ، بين الراوي والسلطة ، بين الراوي والعائلة ، بين الراوي والصل .. إلخ .

٢ - ١ . الاستعارة الشاملة :

لقد لجأ الرز إلى هذه الأسلوبية قاصداً إلى أن تكون العلاقة المرديّة مدار استعارة شاملة عن طريق بعض التقلبات التي عرفتها الرواية الجديدة وقد جرى الاشتغال عليها وتطويرها ضمن عملية تجديد السرد التي يقوم بها الرز على طريقته. ولؤل هذه التقلبات المسرحية أو الدرامية ، فالرواية أقرب إلى مونودراما أو صوت روائي ممسرح الحوالز وصولاً إلى تحفيز تركيبى يوائم بين وقائع متباينة وخيالات مجنحة ، أما عناصر هذه الدرامية فهي غلبة النجوى بما هي حوار مع الذات وإمعان في تقصي أحوالها داخل الكابوس بالدرجة الأولى ، بالإضافة إلى تمثيل هذه الحوالز .

انطلق الراوي من أن كل إنسان ممثل ، يمثل دوره في الحياة ،

وينخرط في مشهدية . وما هذه الرواية " يوم آخر " إلا يوم آخر من الموت في الحياة ، وقد بنيت العلاقة المبردية لانتظام الاستعارة الشاملة عن تمثيل الحص الفاجع بالحياة . بدأ السرد بحافز - توصيف طقس المضي إلى الدفن :

" كأنما كنت وسط قاعة نظيفة فارغة .. كنت ملموماً على شيء أخفيه بين يديّ لم يكن بين يدي شيء خدي على أرض مرمية باردة كنت كالنائم " (ص ٥) .

ثم تتوالى الحوافز المعاتلة ، المزيد من طقوس التحضير للدفن: عشرة الجنود الذين يتهايئون للحفر مترددين ، القرعة على من يقوم بالفعل ، استمرار الجدل حول القل ، تناول الطعام والنوم في أماكنهم ، تخيل ابنته بثوبها المزهر ، **حضور ابنته في المشهدية** ، مغادرتها بالحصان ، تقدم الجنود منه ، قساحيهم باتجاه الباب ... إلخ ، ثم ينكسر السرد بين حافز وآخر على أن المشهدية تمثّل طقساً مترافق مع الصوت الداخلي ، حيث النجوى تفصح عن جانب كبير من وجهة النظر ، كمثّل هذه التوقيعات الذاتية عن الحال المساوية :

" كأنهم كانوا ينتظرون أن يكون قد لفظت أنفاسي الأخيرة ، كانوا ينتظرون ذلك بقاء مجهد ، وقلوب متلهفة لليقين الأخير ، وكانوا خائفين ليس من موتي ، وإنما من رأسي التي قد ترتفع فجأة عن الأرض " (ص ٥) .

" كأنها كلمتي ، وإذ لم أرد عليها فلبتني على ظهري فاتقلبت ، كأنني كنت ميتاً فسامني أن ابنتي ما بكت " (ص ٦) .

" فقهه كالمخبول ، ثم تمالك نفسه وقال : " انتقل إلى رحمتي " ، فكظم الجنود سرورهم ، وعقد كل جبينه كأنما من شدة الحزن ، ثم

المسحبوا بالتجاه الباب فرادى . وكنتما ساعني أنهم كانوا يكتبون " (ص ٧) .

٢-٢. المسرحية :

من الواضح ، أن الراوي يلغي التاريخ جرياً على أسلوبية الرز استملاً للحظة أو إمسكاً بالحظة المتغيرة ، فالواقع يروى من منظور الراوي الخاص الذي يتفنن في توصيف طقوس الموت اليومي في مشهديات قوامها الوصف المحايد وتشويش العلاقات الإنسانية ، وإضفاء الأتسنة على الأشياء والكائنات الأخرى ، فثمة قطع من نسوة بعاءات سود يساعدهن على غسل الميت ، وثمة نمش لا علاقة بالنعوش ، هو أقرب إلى حفرة في جذع شجرة ، وثمة مقبرة محمولة على ظهر الخيل ، على أن هذه الأشياء والكائنات كلها تتحرك :

" كان الحصان الذي ربطوني عليه واقفاً على مرمى حجر . كان القبور مشيت في بادية . كأن حصاني مشى . ثم وجدتني أمشي على عكاز وراء الخيول .. " (ص ٧) .

وقد اعتمد الراوي ، ضمن لوازم المسرحية ، على الحوار حتى لتبدو الرواية أشبه بمونودراما ، أثر معالجة بسيطة . إنه ، على سبيل المثال ، يستحضر صاحباً له في سردابه يجري معه حواراً طويلاً متقطعاً عن الحياة والموت والخلع ، كمثل هذا الحوار :

" فصحت : أين أنت ؟

قال : لا تصرخ .

قلت : ساعني انهض

قال : لا حاجة بك لذلك

قلت : ساعدني

قال : هس .. من .. من

قلت : أين عكازتي ؟

قال : لا تولظ للنائم .

قلت : حسن .. أين عكازتي ؟

قال : ابحت عنها .

قلت : لا أرى شيئاً .

قال : ما حاجتك إليها ؟

فقلت مهدداً : سأولظ للنائم .

قال : خذ عكازتك .

وقفت وقلت : أين أنت ؟

قال : ماذا تريد ؟

قلت : ألم تعرفني ؟

قال : لقد قلت عرفتك .

قلت : ساعدني على الخروج من هنا .

قال : لن تخرج " (ص ص ٩ - ١٠) .

ثم يعلق الراوي على المشهد ضمن نزعة التمثيلية لوضعه البشري : " كأنني افتتحت باستحالة خروجي ، فجلت أرتب روعي لكي أعيش في هذا الجحيم " (ص ١٠) .

وقد حفلت الرواية - المونودراما بالحوار مع آخرين : امرأة

بغستان زهري مشجر كانت تطرد الأسماك عن جسمي بليفة في يدها ،
امرأة جميلة ... ، ابنته ، زوجته ، بواب الصالة ، زوجته ، امرأة
مهمة.. إلخ .

وحرص الراوي على الإشارة إلى طوابع المسرحية قرأنا إلى
المشهدية في تناوبها بين النجوى والحوار مع الآخر ، كما في هذه
العلامات :

• " قالت : صار لك كرش .

لم ترد ، رفعت حاجبك فقط دون أن تنظر إليها .

قالت : إذا بقيت على هذه الحال لن يحطوك دور البطولة أبدا ،
إلا إذا كان البطل سمينا .

قلت : كل ممثلي مسرحنا سمينون " (ص ٢٩) .

• " قالت : من أين يصرفون لكم الرواتب ؟

قلت : نحن موظفون عند الدولة .

قالت : كل موظفي الدولة مثلكم ؟

قلت : لا تتفلسفي .

قالت : أريد أن أراك بطلا في المسرح " (ص ٣٠) .

• " ستمألني المرأة : هل هو أطرش ؟

سأقول : نعم .

ستكون سعيدا بهذا المخرج الذي سأورطك به ، وستمثل دور
الأطرش الأخير حتى تصدق ذلك " (ص ٥٠) .

٢- ٣. السخرية :

وقد جاوز الرز عنانية الراوي بالمنظور المردي : ضبط وجهة النظر ، إلى موازنة الداخل بالخارج ، خلال الإحالات الكثيرة إلى العلاقات بالخارج : الأسرة ، العمل ، السلطة ، الوضع البشري برمته ، بوساطة السخرية التي تؤول إلى دعائية مريرة غالبا كمثل قوله :

"لن أسالك عن العلاقة بين دكتاتوريس أمريكا اللاتينية وبين لون بنظلونك .." (ص ٤٤) .

على أن مثل هذه السخرية الفاقعة هي الأكل لصالح مسخرات أشد لذعا كمثل هذه الاستشهادات :

• " قلت / هل تملك بيتا كصندوقتي ؟ " (ص ١٠) .

• " نظرت إلى نظرة قلب وفي ، فأنصت بشيء من الإشفاق عليها ، ثم وجدت ذلك فالنضا " (ص ١٧) .

• " قالت ابنتي : أنت أب متعب ، أريد أن أعيش بعيدا عن الضجيج الذي يحيط بك " (ص ٢٥) .

• " ربما ستقف قليلا أمام قفص يحمي قططا نائمة ستخالها ميتة . عبثا ستبحث عن شبك يدخل الهواء . سيشتعل قلبك حين عجب للهواء ، الهواء العادي الذي يهب عادة في الشوارع " (ص ٤٧) .

• " قال : متصحب الجبنة مطارا دوليا " (ص ٦٩) .

• " قلت : والأموات ؟

قال : صامتون .

قلت : والأحياء ؟

قال : صامتين ينقلونهم إلى مقابر أخرى " (ص ٧٠) .

وقد بلغت السخرية حدا مركبا ومعقدا في شكلها الأرقى : المفارقة ، وهي التباين بين اللفظ والمعنى صوغا ترميزا على مستوى العبارة الواحدة إلى مستوى الحافظ في نسق تنضيد المرد بما يعين على ثراء عملية التحفيز بعناصر دلالية إضافية ، وهذا هو الراوي يناجي نفسه ، ويحاور ابنته الناقمة على أفعال أبيها ، وهو نص يبين علاقة متعددة للمفارقة : التناقض الابنة عن حشد المريدن الحمقى ، والنظر إليه مخلصا لدى ضحاياها ، تورطه معهم وحاجتهم إليه ، الثورة واللعب بالنار.. إلخ .

" قالت ابنتي : لا أريد أن أكون أحد مريدك ، هؤلاء الحمقى الذين ينظرون إليك نظرهم إلى مخلص ، إنهم لا يعرفون أنك بالعمى ومثير للشفقة . قلت في نفسي : ماذا أفعل لكي تهدأ ابنتي ؟ قالت ابنتي : إنهم ضحاياك أبيها المخلص .

قلت في نفسي : ماذا أقول ؟

قالت ابنتي : لقد ورطتهم بآمال هم بأشد الحاجة إليها ، فدفعوا ومازالوا يدفعون أثمانها الباهظة مع أنك تدرك تماما أن شيئا مقيدا لن يخرج من هذا اللعب بالنار .

قلت في نفسي : لو كان في هذه القاعة نافذة كبيرة لفتحتها على مصراعها .

قالت ابنتي : ربما كنت المستفيد الوحيد من ثورتك البائسة " (ص ص ٢٥ - ٢٦) .

على أن هذه المفارقة الساخرة تجد تضاعفها في مفارقة شكلية سردية هي تباين التجوى (حوار النفس) والحوار مع الآخر .

٢- ٤. اللغة :

صارت اللغة في " يوم آخر " أكثر وظرفية ، أكثر نثرية نفورا من استطرادات اللغة الشعرية وفيوضاتها الإنشائية والتعبيرية. ثمة راو واحد يقوم بالسرد بتلويناته المختلفة : وصف الأفعال ، التطبيق عليها ، النجوى ، الحوار مع الآخر ، متجنباً إغراء وصف الأمكنة والهيئات والدواخل الشخصية والمهاد التاريخي والاجتماعي والأخلاقي والذهني لصالح لغة سردية تظهر صورة الواقع منطبعة على ذات متورمة بصمتها وضجيجها ، احتواء لتعدد الأصوات التي تتصدى صاخبة في روع طاعن في الموت .

جرد الرز لغته من دلالاتها الاجتماعية وإحياءاتها النفسية اكتفاء بحمولتها الضابطة لإيقاع الفعل في التحفيز التركيبي ، فليس ثمة لفظة غامضة أو ملتبسة ، وليس ثمة تركيب يحيل إلى خارجه أو يميل إلى بلاغة داخلية . إنها لغة محددة ودقيقة نفورة من المجاز البديعي لضماتة توليد الحوافز ، ليمضي الحافز إلى ركاب حافز آخر . ولعل اعتماد لغة الحوار وثغة الأفعال وتقلبات الارتجاج والاستباق الأبرز في تعاملها مع لغة حصيفة ودقيقة ، بل إنه نقد اللغة غير الوظيفية ، وسخر ممن يقرضون الشعر على سبيل النظم وحده دون روح الشعر ورؤاه الصيقة للذات والعالم :

" وكبرت أن أقرض الشعر ريثما تنعب مني وتخرج ، فوقع اختياري على البحر الطويل ، كأنه بدا لي مملا إلى الدرجة المطلوبة : فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن ، ولكي أكسو هذا الهيكل باللحم كان لابد من اختزان نغمته في ذهني ، فجلست أجتزأ اختلاف تقطيعاته ، فوجدتني أقدر في فعولن مفاعيلن فعولن

مفاعطن فمعولن مفاعيلن فمعولن مفاعطن فمعولن مفاعيلن فمعولن " (ص ٢٢).

وبعضد هذا الموقف انشغاله باللغة الوظيفية من جهة ، وتقديره للشعر الإشرافي والوجداني مثل :

خليني إذا ما جلت ليلا وهددي تباريح هذا القلب قد هداه العنا
و :

ولا تظلميني إن بدا لك أنني أتوب ابتهاجا بالحبيب وقد دننا

(ص ٢٢)

و :

تداني حبيبي من علاه وأمنسى فصررت له ابنا وصار لي الأنا

(ص ٢٤)

ومما يجدر ذكره أن البيت الثالث ردد في نسق التتضيد السردية ثانية (ص ٢٥) تعبيراً عن حال ولهاته ، مراودة للفعل ، ومغالية للشعور الدفين ، لأن هذه الرواية في مداها الأرحب تدخل حالات الهذيان والانفعالات الناجمة عن توحد الإنسان ومعارفاته الذاتية إزاء الضغوط القاهرة : السلطة ، العزل ، الأسرة ، المرأة .. إلخ ، مما يعوق الإنسان عن حريته ، بل يكبله بالقيود الكثيرة بالإضافة إلى قيود النفس المعطوبة والعزيمة المثبطة .

٣. وسواس الهواء :

عمد خليل الرز في روايته " وسواس الهواء " إلى عتبة مفتاحية

شعرية توحى أكثر مما تصرح ، وتفتح بنية النص السردي على لضاء الدلالات :

" شيء كظفرين في الحلق "

كأسنان تكمرها الحصى دون صوت

مثل نوم في خزانة الأقمعة " (ص ٥) .

أما الراوي المتكلم ، كما في الروايتين السابقتين ، فقد أصبح موقعه لراو مضمر غالب عارف جعل مدار السرد كله عن امرأة خمسينية مترفة شأن زوجها ، وقد أضيف لأمراضها " التمثل " (ص ٨) ، ولكنها تتعلق بالحياة ، وتحاول إنقاذ زوجها المريض بالكبد ، لتشير الدلالة إلى الموت المخيم ، إذ يلتبس المريض ، يميت في المشفى " من الممكن أن يأخضوه إلى كلية الطب ، وفجأة صرخت : كيف تأخضونه إلى كلية الطب ١٢ " (ص ٨٤) .

تنظم الحواجز في مدار علاقة سردية استعارية للتحفيز التركيبي المبني على تنام فعلي شديد الواقعية ، شديد التوهم من خلال تقنية التشويه ، بما هي تعدد مستويات السرد وتداخلها .

٣. ١. الهجاة والدعابة :

وضع الراوي مقدمة أشبه بصوت الكورس في المآسي المسرحية القديمة ، غير أنه ما لبث أن يمزج الحص المأساوي بأمشاج سردية من الهجاة والدعابة على سبيل الملهة القاتمة أو المسوداء ، حين يصرف جانبها كبيراً من المقدمة لثوب المرأة وأثوابها الكثيرة الباقية وجواربها وبدلاتها ... ، ونظافتها و" إصابة تنورتها بالغيار الذي يتغشى

في كل شيء معرض للهواء " (ص ٨)، بينما تهلج الداعية مبلغاً فالحقا من المفارقة الجزئية التي سرعان ما تتسرب في نسيج التنضيد حين يسود دلالة عن مرض التمثل والهواء :

" لقد أضلقت إلى قائمة أمراضها التي لا تعتقد أنها تهدد حياتها، ولكنها لا تتصور العيش بدونها ، مرضاً آخر وهو أن رجلها اليمين صارت تمل من كثرة الجلوس ، ولابد لها من وقت إلى آخر أن تقوم وتخرج الغرفة بعضاً من الوقت ريثما يبرد كفها ، ويلعب الهواء داخل ثورتها ، وقد تكيف معارفها مع جلوسها المضطرب هذا إلى درجة أنهم لا ينتبهون إلى أنها تشرب أحياناً قهوتها معهم وهي واقفة " (ص ٨) .

ضيق الراوي المبني المردي إلى حدود أجواء المرأة ما بين المشفى والمنزل ، ولكنه ومع **أضواء المردي** إلى شمول استعاري ما بين الزمن الحالي للمردي ، وذاكرة المرأة للماضي القريب ، ثم مزج ذلك كله جنوح فنتازي عن حياة يطوحها الموت .

تتوالى الحوافز الداعية إلى التعاطف مع المرأة إزاء وطأة العيش عليها ، أمراضها ومرض زوجها وتداعي المخاوف الكثيرة على وجداتها ، غير أن الراوي سرعان ما يكسر المردي ليوافق هذه الحوافز بسخرية مضادة للتعاطف ، تؤكد لأسلوبيتها ، ولاسيما المفارقة الساخرة ، كما في هذين الاستشهادين على سبيل المثال :

" * وغالباً ما تخيب مساعهم بهذا الخصوص ، وإذا ما أخطأ محسن غشيم ، ومد لها يد معاونته الفتلة ، فإبنا تقطع هذه اليد بالكلام الجارح ، ولا تتورع أحياناً عن أن تتصدى عن سابق عمد على شخص ما بمبلغ زهيد إلى حد الضحك ، فيقبله هذا منها على سبيل المداعبة وسوء الطالع " (ص ٩) .

* "ولم يكن كل ليالي زفافها إليه ، والتي كانت تكسر معها أمام المرأة كان يسطعها خيالها الغض بالدموع اللذيذة التي تتركها أمها بمسحاء فرحاً وحزنًا على فراقها ، وبكل بدلات الأعراس التي شاهدها ، والتي لم تشاهدها في حياتها لقرتها جميعاً ، حيث تتوالد عليها بدلة من بدلة ، وهي جالسة تتأمل باستعلاء وجوه النساء اللواتي يغطفنها ويحسدنها ، ولكن كيف لها أن تفهم أنها كانت عندما تحبل ، تلد دالماً أمام امرأة تسمى قماشية بشعر أسود فلهم ومجعد " (ص ١٩) .

ولطناً نذكر بعض هذه الحوافظ المسخرة أيضاً :

* "وعندما تقدم لخطبتها كثيراً رجل أبهى البشر بشعر خرنوبي ، استشارت دميته وحارمة أسرارها الشقراء ، وكان من علام الرضا أنها ظلت ساكنة " (ص ٢٠) .

* "في ليلة العرس كانت الدمية الشقراء في أبهى حلتها ، لا ينقصها إلا عريس قماشى فقط ، لكن يتم الأراح صديقتها التي أصرت على أن تكللها هي الأخرى بقطعة من الدانتيل الأبيض " (ص ٢٧) .

ولاشك ، أن المفارقة المسخرة في هذه الحوافظ تبدو أكثر وضوحاً بمقايستها مع حديثها عن زوجها :

* "كان زوجها قاضياً ، إلا أنه كان نزيهاً إلى حد أنه استطاع ببراءة ، وخلال وقت قياسي في قصره أن يجمع حوله الكثير من الأعداء ، كان بإمكانه أن يحقق مستوى معيشياً لا يحلم به الكثيرون لو أنه كان أكثر استعداداً لدى عنى القانون بشكل قانوني ، ولكنه لم يتمتع بهذه الموهبة ، ربما لسوء حظه ، من يدري ؟ " (ص ٢٩ - ٣٠) .

* "مسحت ظهره الممسي وهي تحوم حول فكرة غائمة تودّ لو تحصل ، ثم مسحت صدره ، ورجليه ، ويديه ، كان وجهه دافئاً

القسمات وموردا على غير عاداته ، وقد شجعها لأن تسأله عن الذي ينقصها ، ولم تفعل ، فقد تذكرت أنها لم تراه منذ مدة طويلة بهيئته السوداء ولميصه الأبيض ، وربطة عنقه السوداء ، وحذائه الأسود ، ففكرت أن تراه رسميا ، فرسمته ، ثم مشته ، وعطرته ، وسحبته من يده إلى غرفة النوم ليستلقي بكل أبيهته على السرير " (ص ٦٥) .

٣-٢. ضبط المنظور السردى :

إن التحفيز التركيبي لبنية المفارقة الساخرة بغضى إلى ضبط المنظور السردى إقصاحا لوجهة النظر : تأمل الحص المأساوي بالحياة التي تختلج بضغوط الجذب والمرض والموت ، فهذه المرأة التي ابتليت بمرض زوجها الميت تعاني **طوال الوقت** في ذاكرتها وفي حاضرها من انضغاط على روعها حتى صارت امرأة وحيدة تثير الشفقة ، وتصادق دميها وتحادثها وتزوجها ، بل إنها وطنت نفسها على التعاض مع زوجها الميت ، فمررت أغصان القريض على جرحه الدامي ، وطلبت نبيذا ، وغيرت له فستاتها ، بثوبها المورد الذي يريحه ، لأنها كانت تتنظره ، لموته كان مفاجأة لها ، مما يؤدي إلى دخول المرد في مدى رثائي شجي :

" ولذلك لم تجرؤ أن تخبر أحدا بموته في ذلك اليوم، فقد قررت أن تراه في الغد على مختفها في الصباح ، ولكي يكون لديها متسع من الوقت لترتيب روحها لتمتطي القتل عنه للمشييعين وحفاري القبور" (ص ٦٧) .

ثمة تعاضد حكائي بين الحوافز ودلالاتها ، ولا يتأثر ذلك عن طريق الترميز الذي يستلزم مباشرة القصد ، بل بانغمار الدلالة بإياها داخل نسق التنضيد بوساطة العلاقة الاستعارية الشاملة للمتن الحكائي ،

وتكمن ملموسة هذا التعاضد في عدد من الدلالات ، وأولها دلالة "الهواء" التي يبطنها المتن الحكائي ، مثلما تعطنها عتبة عنوان الرواية "وسوامس الهواء" . وكانت ظهرت في نصوصه السابقة ، غير أن الراوي في هذه الرواية جعلها قرينة دالة على الحياة ، كما لمسي هذا الإقرار لأحدى النساء المتحاورات عن جثة الزوج ، أو هو صوت داخلي للمرأة بإهاها :

"الأموات لا يسألون عن الهواء" (ص ٥١) وتتضح دلالة الهواء في التعاضد الحكائي من خلال التعدد في استعمال هذه الدلالة ، ونشير إلى استعاليين ، الأول بسيط ، والثاني أميل إلى التعقيد :

" * ويدخل معها ماء وهواء قوي يبحث بالمستأجر وأعطية السرير ، وفتح كتابا كان على المكدة ، وعبرت منه لصاصات صغيرة من ورق ملون صارت تضطرب في أنضاء غرفة النوم " (ص ٥٤) .

" * كان صاحب المظلة عجوزا مبلولا يتراخف ، كأنما كان ينتظرها ، سلمته مقود مظله دون أن تخرج من تحتها ، فصار العجوز يطارك الهواء بهمة " (ص ٥٤) .

ولا نفلح هنا عن دلالة اللون ، ولا سيما لون ثيابها في الفترات بعد شعوري ونفسي ، فجرى السرد في التقليد عن ثوبها الذي ما يزال بشي ، على قدمه " بألوان ورود التي تستطيع تمييزها إذا تقصدت ذلك بشيء من الإصرار " (ص ٧) ، ثم ارتبط الحديث عن الهواء بتنويرتها بما هو فسحة حياة ، وأعيد ذكر ألبستها ووضعها في مواقع متعددة (ص ٢٩ - ٤٩ - ٥١ - ٦٥ - ٦٦ - ص ٩٧ .. إلخ) .

على أن لحظة الموت تلتقي السرد عن تفاعلات وطأة الزواج الباهظة على روحها ، فتكون فسحة حياة أخرى لنبيش الذاكرة عن

علاقتها وعلاقة النساء بعلمة بالرجل ، فتتلون مشاعر المرأة خصوصية وجدياً ، وتتكشف التوارع الدفينة حول فكرة فقدان الأحبة إزاء لفكرة الحاجة إلى الحب أو الجسد ، كما هو الحال مع هذه الهواجس المحتبسة:

* احترام ذكرى الغيد :

“ لجاءها البكاء ، وبكت بشكل يليق بميت قريب من القلب ” (ص ٦٨).

* نبذ ذكر الغيد :

“ إن كل قطعة في جسدها تتمنى لو تتقياً عليه حين يقبلها : إن الغم ... فقط للرجل الذي تحبين ، في الماضي كنت أحبه ، وكنت ... نفسي ونفسي ، الآن لا أطيقه ، ولذلك فأنا أبصق في فمه كلما حاول ... ، عندما يطلقني سأترج من رجل آخر أحبه وبحبني ” (ص ٧٣).

* إعلان الحاجة للرجل :

“ نحن لا نحب أن يزيلنا الرجال لأننا لا نريد أن تنقطع صروري كلوبنا ، سعادة كبيرة أن يصطادك رجل بصعوبة ، ثم ... بسهولة ، ليس مهما أنه يسود عيشتك ، المهم أن يضحك ... ، المهم أن يكون راضياً عنك ، المهم أنك لا تستخسرين الوقت حين تنتظرينه بحرقه ومرارة كل مساء ، المهم أنه يأتي ” (ص ٧٥).

* تسويق الحاجة الآتية والمستمرة للرجل :

“ الرجال ذكورتهم ضعيفة ، أحياناً أنكر كل رجالي ... زوجي الأخير ، أنا لا أنكرهم ، جسمي يذكرهم ، ذكورة الجسم قوية ، هل سينقلب الرجل الذي أحبه بهم ؟ ” (ص ص ٧٦ - ٧٧).

* غواية الرجل للمرأة وتقبل خداعه :

“ أنا أعرف أنني سأتهبل ، وأعرف أنه سيهجرني مثل كلبه ،

ولكنني سأرضي طمعه بي وبمالي ، سأعطيه ما تبقى عندي ، سأفتح له
نراعي ليخذهني ويضعك علي ، لأنه سيكون آخر رجل يخذني ، من
سيخذهني بعد الآن ١٢. قولي " (ص ص ٧٧ - ٧٨) .

* التوق للرجل ، أي رجل :

" رفعت السماعة وفتفت بصوت نرق ومهموم : لا أعرف ، لا
أعرف ، المهم أن يأتي أحد " (ص ٩٥) .

٣- ٣. الفنطرة :

ويلجأ الرز إلى الفنطرة كدأبه في روايته المسابقتين تدعيهما
لتفاننات التشويه والسخرية ، وتأخذ الفنطرة مستويين ، الأول بسيط في
إطار الملفوظات السردية ، كمثل **هذا التواتر اللفظي** لـ **لعل** " يفيد " :

" قالت : يجب أن يفيدك الهواء ، أليس كذلك ؟

قال : المفروض أن يفيدني .

قالت : ولكنه لا يفيدك .

قال : لا يفيدني كثيرا .

قالت : الهواء لا يفيد كل المرضى .

قال : بعضهم يفيدهم .

قالت : نعم يجب أن يفيد أحدا " (ص ٥٣) .

ثم ما لبث أن يندغم هذا التواتر في تشظية السرد على سبيل
الخروج عن المؤلف ، حين يلتفت الحوار إلى تكهنات أخرى عن
المشاعر المظلمة والهواء وما يؤدي إلى المظلة التي نترها الهواء
وخشبة كسر الزجاج .. إلخ .

وترتفع نبرة الثعب السردى الفنتازي يجعل الموت يتكلم ، كاشفاً عن التوازع المؤلمة في النفس البشرية ، حين يفصح عن وحشته وحاجته لزوجته ، ورغبته أن يطرد ابنه من البيت ، لأنه ينتظر موته بخارغ الصبر كي يستولي على البيت ، وأن يطرد زوجة ابنه معه أيضاً لأنها "تغصصني بطعامي كلما نظرت لي وأنا آكل " (ص ١٠٢) .

غير أن الفنتازة تبلغ ذروتها في التكرار الدال على حضور صوت الفقد وحده مقارنة لمعنى الأحياء الأموات :

" ثم قال : لن يرد علي أحد .

ثم قال : ولا عليك .

ثم قال : ولا على أحد .

ثم قال : كل الأمثال التي حلفتها لم تغدني ، لأنها متشابهة " (ص ١٠٥) .

٣- ٤. الوصف الموضوعي :

أما الملمح السردى الثلاث للنظر في سمات الرواية الجديدة مما ينتهجه الرز في روايته فهو حرص الراوي على رواية الواقع من منظوره الخاص معتنيا بالوصف الموضوعي للأشياء والأشخاص ، وإن خالجت هذا الوصف نبرة تعاطف مع الدواخل المعنوية كممثل الحالز الختامي :

" كان مثلهما ليبيها شيئا من فلكهته ، ليطرد ضيقا يكبس على صدره منذ الصباح ، وقد فاتته أن يلاحظ نظرا لقراره المطر أنها كانت تبكي باعتقاد يشبه الاختناق ، فيما كانت تنفقي التفاح الأحمر المبلل " (ص ١١٨) .

لقد استندت تقنية الوصف الموضوعي إلى مقدرة طيبة على ضبط نمق التنضيد لمتنه الحكائي ، فلم يثمة استرسال لغوي أو غيوض عاطفي . ولعل المرء لن يغل عن رصده الموحى بإتساقيته ، بعد ذلك كله ، لتفاصيل الحياة اليومية باعثة معها هواجس الموت والحياة في فضاء يتسع لتأمل الراوي في العلاقات الدافئة والبسيطة بين لوعة الغراب والفقدان وقسوة الشروط الإنستائية .

٤ - غيمة بيضاء في شباك الجدة :

غدت اللعبة السردية في رواية " غيمة بيضاء في شباك الجدة " أكثر إتقاناً وأكثر سيورة فنية لأداء التخييل حيث النص المضمر والواقع المتخيل أشد اتقلاما **وضبطا لنسق** التنضيد الذي يؤلف بين وقائع مختلفة . لقد سار الصوغ الروائي إلى اكتمال توهبه عن جماعة بشرية محاصرة بضغط الحياة ومداهمة الموت ، بل إن تراخي الموت والحياة لينهض في السرد الروائي وجودا مكتفيا بذاته .

٤ - ١ . التحفيز التركيبي :

جانب الرز إغراء الخطاب الأخلاقي والاجتماعي ليعرض حياة طوحتها منازع متباينة لشخص أنهكتها المخاوف والقلق المستحكم ، واختار لها راويها جذبا صير السرد إلى متعة في توليده للحوافز المتضافرة النافعة في تحفيزه التركيبي .

إن تقامي القطية في هذه الرواية يستند إلى أمرين ، الأول هو ابتكار لعبة سردية تمزج بين التراخي والوجود في توالي الحوافز ، فهذه الوحدات القصصية الواقعية أو المتخيلة تنتظم في التحفيز التركيبي عن

طريق مخيلة نشطة ومقدرة حكاكية من شأنها أن تكبح جموح الاسترسال من جهة ، وأن تضبط نسق التضديد بما يجعل الغرض في تناول النظر من جهة أخرى ، والأمر اللغوي هو ابتكار قضاء سردي يدغم المسرح بالحياة بتوهم حائقي .

ينطلق الراوي المتكلم من محيطه الاجتماعي وقد صارت ذاته إلى بؤرة هي مثار الرؤية لعالم محيط مرتتهن للخيبة والعجز والأكاذيب وسوء التفاهم والأوهام والموت . ثمة ممثل في مدار محدود ما يلبث أن يتسع للعالم ، وما يلبث أن يثير أسئلة وجودية كبرى ، من خلال حشد من التفاصيل - الحوافز المختارة بعناية ، ومن خلال أشخاص معبودين : ابن العسة يائع الأثاث المستعمل والمتوهم أنه من هواة الآثار وجمع التحف ، والخال البحار المتوهم موقعه وإمكاناته ، فهو لا يمت للبحر بصلة ، بل لم يزره قط ، منغمسا في اهتلاك الحياة وتجميلها أمام نفسه والآخرين على سبيل خداع الذات والآخرين ، والمسبو جوردان الحلقى شريك الراوي في فرقة المسرح ، المتوهم امتلاكه طاقة محاكاة الفعل والمعنى ، مادامت الحياة خشبة مسرح .

عمد الراوي إلى تدمير حافظ النوم أو عدم الاستيقاظ دخولا في حياة تطوحها المكائد والأكاذيب والأوهام والانتكسارات والمفوق ، وكان الحافظ الأخير تضامن المسبو جوردان معه في وجه الموات "كأنه كان بمنى من سقوط أكيد" (ص ١٥٧). ولنلاحظ ، على سبيل تفريد هذا الحافظ ، حالات تواتره ، مقترنا غالبا بحافظ آخر أثير عند الرز هو الهواء الذي " يؤنس " ، ويغدو علامة سردية أيضا :

" لا أريد أن أستيقظ .

يدخل الهواء رفيقا ليقتنني بالظلمة البرودة .

يدخل الهواء من النافذتين المفتوحتين على شجرة برتقال
وسرير تنام عليه أسي كعائتها في ليالي الصيف .

يدخل الهواء ويلعب بستائر غرفة نومي فيسيرني القمر ،
وأستمع كثيرا بغطائي الخفيف * (ص ٥) .
* * ولكني لن أستيقظ .

ثم إن زوجتي مشغولة في سريري بطريق ترابية ضيقة وملتوية
في دغل من الأشجار يطاردها على بعد بضعة أمتار منها رجل تظن إلى
درجة اليقين أنه يخنقها * (ص ٦) .

* * ولكن لهاثها يكاد يوقظني وأنا لن أستيقظ . أبي ينام في
الغرفة التي تقابل غرفة جدتي **الخرساء في العلية** ..

لن أستيقظ * (ص ٨) :
* * إن شيئاً لا يمنني من التشبث ما أمكننسي بالمسلم الذي
يصرني ، والاضطراب لا يلزمني لكي أتبرع باستيقاظ مبكر لا مضي له
ولا مكان * (ص ٨) .

* * وأنا لن أستيقظ

لن أستيقظ

يدخل الهواء رقيقاً ليفتنني بالظاف برودة
يدخل الهواء من النافذتين المفتوحتين على شجرة برتقال
وسرير تنام عليه أسي كعائتها في ليالي الصيف .

يدخل الهواء ويلعب بستائر غرفة نومي فيسيرني القمر ،
وأستمع كثيرا بغطائي الخفيف * (ص ١٣٦) .

• وأنا لن أستيقظ

أبي ينام في الغرفة التي تقابل غرفة جدتي الخرساء في الطبة..

أبي لا ينام

أبي يموت

وأنا أتمسك بنومي منذ أول المساء .

أبي مات

مات * (ص ١٣٧) .

عني الرز بالمنظور المردّي غناية فائقة بوساطة تنظيم الأغراض بالدرجة الأولى ، فالتفت عن المباشرة والتصريح إلى راء مخادع مريب كعادته في رواياته السابقة إيماء إلى احتمال هذا الراوي باشتراطات الحياة وضغوطها على الذات ، لأن حافز النوم أو عدم الاستيقاظ موصول برؤية الذات والعالم ، فتمّة التطويل الذي ينبغي توافره في كل حافز قصصي ، بمعنى أن تغل لماذا حدث هذا الفعل على هذا النحو ولماذا ، وقد كان توالي الحوافز سبيلا لأن يأخذ كل حافز برقاب الحافز الذي يليه ، تعطيلاً ينفذ في التعاضد الحكائي باتجاه أغراض السرد.

ولعلنا نوضح جانباً من حافز امتلاك ابن عمته لبدلة الزعيم الوطني الكبير إبراهيم هنانو ، فهو يتأبطها بفخر عزيز على قلبه ، وإن لم يعلم أحد " غير الله من أين جاء بها ، وكيف سألقتها أقدارها الصياء إلى مجاله الحيوي من خزانة ألبسة الزعيم بعد كل هذه المنين الطويلة " (ص ١٠)، ويعد باستمرار إلى إخفاء نمسب هذه البدلة ، ويصاب بالبلهلة لدى الظهور المفاجيء لهذه البدلة ، وإصرار زوجته على بيعها

(ص ص ٢٩ - ٣٠)، وماتلث أن تغزو هذه رمزا من رموز النضال الوطني ، فبصير الموقف منها ومن بيعها ، كاشفا لما يتبقى من هذا الرمز ، كما في هذا الحوار :

" فيندم ابن عمتي : تريد أن تقول إن بدلة إبراهيم هنا لا تهتم الأمريكان ؟

ويقرر خالي : الأمريكان لا يعرفونه .

ويدري ابن عمتي في ذلك تبخيما لأهمية بدلة الزعيم : يكون القيامة على رأس الفرنسيين ، ولا يعرفه الأمريكان ؟

يردد خالي ببرود : لا يعرفونه .. لا يعرفونه .

فيمسك ابن عمتي قسيلا ريشا يبتلع بعض الزعاجه ثم يسوق محذرا وبعدة : والإنكليز ؟

ويفهم خالي أن من الأفضل له أن يتراجع بعض الشيء فيقول :
" الإنكليز سمعوا به " (ص ٨٣) .

ثم يرفض ابن عمته أن يبيع بدلة الزعيم على الرغم من حاجته، فهو معني بهذا الرمز ، متلما يتشبث بعناد بظهوره معنياً بالآثار والمتحف أيضاً ، وهاويا وجامعا لمتلها ، ويدور حوار دال عما سيفعله الفرنسيون ببدة الزعيم ، لو كانوا حصلوا عليها ، فبوضح خاله أنهم سيضعونها في المتحف ، ويستنكر ابن عمته وضعها في المتحف ، إذ أردف : ليرمل لساءهم ويبيتهم أولادهم ثم يغفون بقله في المتاحف ؟ " (ص ٨٩).

ثم ينظر بغرض أوسع منه : الشجن القاهر إزاء الموت ، وكيف تتبدل الرموز أمام الطبايع والأهواء التي يصعب علاجها :

" - من الميت ؟

قلت : أبهى

قال : خالي ١٢

وأجهش إلى النض بالهكاء : يا خالي " يا خالي " ضحكك على
البحار يا خالي .

ثم التفت إلي وهو ينشج : ألم أعطه بدلة إبراهيم هنانو ليبيعها
للفرنسيين ؟

قلت : بلى .

لقطع نواحه وصاح ممثلاً غيظاً ومرارة :

باعها في سوق الجمعة بملتي ليرة ...

وكاد يشتمه لولا قرار قومي حيلدي أجلس وأخذ فاض ، كأنما ،
من حلق جب مصقول :

- لا ااااا لا ااااا لا ااااا - (ص ص ١٥١ - ١٥٢) .

٤ - ٢. توهم المسرح - توهم الحياة :

اختار الرز راوياً ممثلاً ، مثلاً أوحى بمثل ذلك في روايته " يوم
آخر " ، غير أنه في هذه الرواية يعين مهنته ، ويجاهر بفكرته عن اندغام
توهم المسرح بتوهم الحياة ، فقد أفضى حافظ الهواء إلى غرض آخر ،
يحتوي حافظ الوسوسة مما هو شاغل من شواغل الرز ، كما في عنوان
روايته الثالثة " وسواس الهواء " ، إذ تغدو ضغوط الحياة مدار وسوسة ،
وكأنها مرض يصيب شخوصه جميعاً حين أظهر هذا الحافظ مقترباً بالأقدام
ابن عمته على أن يدق الباب القديم ، وقد توهمه أثرياً (ص ١٥) .

عد شتات سيرة ابن صتة وشتات سيرة خاله البحار تمهيدا ينفع في تنامي الفعلية التي بلغت ذروتها في شتات سيرة مسيو جوردان الحلقى ، الذي تماهت عنده الحياة بالتمثيل تماما ، فقد دعاه للتنازل عن نور المسيح أمام الجميع ، وبذلك تفوت عليهم فرصة القدر (ص ١١٢)، فأجابه إلى طلبه ، موضحا منطلق التماهي واعتقاده به :

” أقول : إذا كان ثمة من يستحق المسيح فهو أنت ، سأكون سعيدا برؤيتك على الصليب ، أنت وحدك من يملك من الطاقة على الأكم الفطيع ما يذمك لأن تكون قدسنا حقيقيا على الخشبة ، إن أحدا من الممثلين لا يقطع ثلث درب الآلام الذي يقدر أن تتحمله إلى النهاية تماما كما يفعل الشهداء ، ... ، أنت من ينبغي أن يكونه على المسرح “ (ص ١١٢) .

لاشك ، أن الراوي يتحرك ممثلا على خشبة المسرح، وفي الحياة ، وقد بلغ التوهم مقتناه عندما تملكته أحاسيس القرائي لهذه الحالات المتداخلة ، كمثل انفارز بوضعه مع زوجته ، فدهمه هذا التوهم :

” افتتح الستارة عن يساري لأعرف أنني على خشبة المسرح، ويريني إيمانا بذلك أن المسيو جوردان يتجه إلى طاولة بثلاثة كؤالم تقع على مقربة من رجلي السرير من ناحية زوجتي فسي صق المسرح “ (ص ١١٨) .

أمام تمام التوهم فيكون في التداخل الفنطازي الختامي حيث اللحظة المستقيمة عن الاستلاب ومجاجة الانهيار .

” وكنت أود لو أقول : كانت ليلة لا تنسى . وكنت أود لو أقول : الموت ، كالزراعة والحب ، فكرة بسيطة ولها جمهور عريض .

وكنيت أولد لو ألول : لا تلعب دور المسيح .

ولكن تلك الكلمات كانت تستلزل على الجنائزة الناجحة لمضيت

بها .

وقد أمسكني الممسو جوردان بيدين قويتين .

كانه كان بمنعني من سقوط أكيد " (ص ص ١٥٦ - ١٥٧) .

٤ - ٣. السخرية :

يتلبس النص السردى نزوع عميق إلى السخرية فلي الطابع

الاستعاري من جهة ، وعلى المستوى اللفظي من جهة أخرى ، ونذكر

أمثلة للنوع التالي :

* " يلمع تحت القمر جبينى وأبدو للذي ينظر إليه أننى لا ألاحظ

المسمار الصغير الذي يسند القمر إلى حافة النافذة ، ربما دقته زوجتى

لكى تشمس عليه حبك البامياء " (ص ٥) .

* " زوجتى إلى الآن لا تفهم نشرة الأخبار بالعربي " (ص

١١) ... إلخ .

وهذه أمثلة من النوع الأول :

* " إذ كيف يسر إصابته بالانتظام المفاجيء بدفع المستحق

عليه من أجرة البيت في رأس كل شهر دون تأخير أو تقديم ، ودون أن

ينبش بأية كلمة زائدة وهو يكبح بغداد امتنانا مبطناً لحواح لا يرى بسدا

أحياناً من الإفراج عن بعضه فقط لكي لا يفقده توازنه ، فقد ينفجر

ويلفت من عقاله ، فيرى نفسه ، حينئذ ، في وضع معين ليس أقل من

أن ينكب على يدي المالك متمنيا له طول البقاء بلا أي مسرر " (ص

١٥) .

٥ - " فقال باعتزاز شبيهه بألم في الرأس: ثمن البيت " (ص ٢٢).

ولا يخفى أن هذا النزوع الساخر الباطن والظاهر يتعاقد حكايا مع دواعي الفنتازة باتجاه تمام القوهم بين القرائي والوجود عن وطأة الشرط التاريخي والإنساني على الذات المستلبة بضغطها الكثيرة.

٥ - ملاحظات عامة :

ونورد في ختام بحثنا بعض الخلاصات النقدية :

١ - رفض التاريخ بوصفاته المعروفة ، ورفض التأريخ على سبيل رسم معادل تاريخي داخل المنظور السردى ، انطلاقاً من فكرة أن لكل تجربة إنسانية تاريخها الخاص ، وأن الواقع المتغير يلحز حقائقه البينة ، وهو شائع عند الروائيين الجدد ، ولاسيما الفرنسيين .

٢ - الدخول في مدار تخيل ينهض على مفهوم الاستعارة الشاملة التي تقوم على السخرية والمفارقة بالدرجة الأولى ، وقد أفلح الرز إلى حد كبير في مثل هذا الصوغ الفني .

٣ - الاعتماد على نظام السرد الذاتي الذي يروي الواقع من منظور الراوي وحده متولواً بأفكاره وأحاسيسه ، وكيف ترى عينه ما يحدث ، دون الوقوع في التماهي السيري ، أو هيمنة الراوي على المنظور السردى برمته ، وهذا واضح في شغل الرز ، ولا يؤثر في ذلك غلو في التمثيل وشطط في مصانة أغراض السرد بمبالغة الصنعة .

٤ - التزام التحفيز التركيبي ، أو مما سماه الشكلايون الروس، التحفيز التأليفي ، ومبدؤه عندهم " يتلخص في اقتصاد الحوافز وصلاحياتها"^(٢)، وتتبدى في هذا المجال النظرة الموضوعية لتوالي الحوافز الواقعية بذاتها ، الكفالية بترتيبها الفنتازي، موالمة بين حوافز

ينهض تركيبها على نسق تنضيد واضح ، وعند الرز ثمة سعي للإستفادة من المفارقة النفسية غالباً في تحفيزه .

٥ - التركيز على الحوافز الفعلية وليس الواسفة ، لتثميرها محركات للمتن الحكائي ، نغوراً من الوصف النفسي والاجتماعي والبيئي، على أن المنظور السردى ، عنده ، مضي بمعاينة شرط إنساني في ضغوطه الأعق .

٦ - التداخل بين مفهوم الغرض ، ومفهوم الحافز ، ومرد هذا الالتباس إلى اختلاط مفهوم الغرض نفسه بمفهوم الوظيفة ، فكل حافز يتضمن غرضاً ، ومجموع الأغراض الجزئية تحقق وظيفة عامة للنص السردى ، وهو ما يكشفه المنظور السردى ، أو ما يسميه ورثة بروب في النقد الأنجلوسكسوني " وجهة النظر " . وقد التفت الرز عن التصريح والمباشرة لصالح إحياءات دالة في غالبيتها عن أوضاع بشرية مقهورة .

٧ - الاعتماد على الهجالة أو ما ينبو عن نسق التنضيد بإبراز الهامشي أو الجزئي في السرد ، وإهمال المركزي والهام . وقد ثمر الرز مثل هذه التفتاة مشوبة بالادعاء حيناً ، ومتلعة بلبوس فاتم حيناً آخر ، أو بلبوس دعائي مرّ حيناً ثالثاً .

الهوامش والإحالات

(١) طبعت روايات خليل الرز طبعة واحدة هي :

- "مولايي" - دار الحوار - ثلاثية - ١٩٩١م .

- "يوم آخر" - دار الحوار - ثلاثية - ١٩٩٤م .

- "ومواس الهواء" - منشورات وزارة الثقافة - دمشق ١٩٩٧م (١٩٩٦م في القائل) .

- "طبعة بيضاء في شباك الجدة" - منشورات وزارة الثقافة - دمشق ١٩٩٨م .

(٢) انظر :

- "نظرية الأفراس" (ترجمة إبراهيم الطهيب) - في كتاب "نظرية المنهج الشكلي" .

- "لموسم الشكليات الروس - الشركة المصرية للنشرين المحليين ومؤسسة الأبحاث العربية - الدار

البيضاء - بيروت - ١٩٨٢م - ص ١٩٣ .

الفوام الإستهولوجي
لجمالية التلفز

رشيد بنحدو

تتوسل العلوم ، من أجل صوغ نماذجها النظرية وبناء أسسها المنهجية ، بمدونات مصطلحية دقيقة ومحكمة . ولئن كانت بعض هذه المدونات تنسم عادة وإجمالاً بالثبات والمواظاة ، كما

في العلوم الدقيقة أو الطبيعية ، فإن ما يميز بعضها الآخر هو بالعكس مرونتها واشتراكها الدلالي وقابلية تداولها في حقول متباينة ، كما في العلوم الإنسانية ، ومنها علوم الجمال واللغة والأدب . ولاشك في أن ربط مصطلحات هذه العلوم بأصولها المعرفية ومسوغاتها الفلسفية إجراء مؤاتٍ كليل بتعريفها على نحو دقيق وتخفيف التباسها المحتمل وتحديد تحولاتها الدلالية المقررة عن هجرتها من حقل إلى آخر.

وسيكون مدار هذه الدراسة هو " جمالية التفلي " الأكمالية ، التي قال / جون ستاروبينسكي Jean Starobinski / عن جهازها المصطلحي بأنه " ذو صرامة ورصانة رفيعتين " ، مما يجعلها " نظرية غير مرصودة للمبتدئين المستعجلين " ^(١) . وأعتقد بأن مرد ذلك هو التنوع المذهل للاتفاق المعرفية التي استوحت منها مفاهيمها ، إما بتبنيها في حرفيتها وإما بتفكيحها أو تعديلها ، وهي الفينومينولوجيا والهيرمينوطيقا والماركسية ومدرسة براغ والبنوية والسيمائية والبلاغة الجديدة .

وسينحصر اهتمامي في أبرز هذه المفاهيم ، وبالتخصيص تلك التي شغلها / هانس روبرت ياوس Hans Robert Jauss / ، رائد هذه النظرية ، في كتاباته البرنامجية والنقدية ^(٢) ، والتي تنسم بنسبة عالية

من التجرد والتعقد والاستبهام ، بحيث سأسعى بالذات إلى التفتيق فيها من خلال تحديد قوائمها الإستمولوجية^(٢) ، وذلك بهدف استيعاب أبعادها الدلالية ، ومن ثم تعريفها بما أمكن من الدقة والشمول .

وتجدر الإشارة بداءة إلى أن " جمالية التلقي " - وهي في بعض جوانبها ذات طبيعة سجالية نادرة - تنبني في نشوئها على إثبات أساس مفاده أن مناهج تاريخ الأدب ومقاربة النص الأدبي ظلت إجمالاً ، وإلى غاية منتهى الستينات ، قاصرة عن إدراك الظاهرة الأدبية في شموليتها ، بسبب احتفالها بالجواهر والخصوصيات ، وإهمالها الروابط العلائقية ، ذات الخاصية الدينامية ، بين محافل هذه الظاهرة .

فبالنسبة لتاريخ الأدب ، يلاحظ / ياموس / بأنه ، في شكله الأكثر تقليدية ، يتقيد بمقاييس تصنيف الأعمال الأدبية بحسب حقب تأليفها وميز مؤلفيها وأجناسها واتجاهاتها العامة ، دون إدراك لها في تزامنياتها ، وبعداً عن أي تقويم جمالي لها ، وذلك حرصاً على مبدأ الموضوعية القاضي بضرورة وصف الأدب كما هو بالفعل . وهو ، في شكله الوضعي (Positiviste) ، يستعير من العلم مقياس التفسير المسببي من أجل وصف استقصائي يربط العسل الأدبي بمؤثرات حتمية وبمحددات مجاوزة للأدب ، كالجنس والوسط والحظية . والحال أن قيمة العسل الأدبي ومكانته لا تستبطنان ، في رأيه ، من الظروف البيوغرافية والتاريخية التي أفرزته ، أو من مقامه ضمن تطور الجنس الذي ينتمي إليه ، بل من مقاييس أكثر [خصوصية وملاسة] ، وهي الأثر الذي ينتجه هذا العسل وتلقيه وكذا تأثيره اللاحق وقيمه في نظر قرائه المقبلين " (ص ٢٤)^(٣) .

أما مناهج مقاربة النص الأدبي ، فتعاني من عوائق

إستيمولوجية كبرى . فالجمالية الماركسية الأرثوذكسية مثلاً ، وإيماناً منها بمبدأ " المحاكاة " - محاكاة الألب للواقع بما هو نموذج كامل ينبغي احتذاؤه وتصويره - تأبى أن يكون للألب تاريخه الخاص به ، ومن ثم يستقل عن الممارسة الاجتماعية وعن البنيات الموسيقية والاقتصادية . والحال أن الألب لا يرتبط إلا بشكل جزئي وغير مباشر بالشروط المادية للبنية التحتية . فقد حدثت في الماضي تحولات في البنية الاقتصادية وفي التراتبية الاجتماعية دون أن تنتج عنها قطائع ملموسة في الأشكال والأغراض الأدبية . لذلك يرى / ياموس / بأن على الألب أن يتمتع باستقلاله ، وأن يحظى بتاريخه الخاصة . وهذه التاريخية ذات طبيعة أدبية إذ تظهر في العلاقة الجدلية بين العمل القديم والعمل الجديد ، وليس في العلاقة بين **بنية فوقية** وبنية تحتية . وهي كذلك وعلى الخصوص ذات طبيعة جمالية ، وتتجلى في التمرس الجمالي للقارئ بالعمل الأدبي . ونتيجة لذلك ، فإن " تاريخية العمل [الأدبي] لا تكمن في وظيفته التمثيلية أو التعبيرية فحسب ، بل كذلك وبالضرورة في الأثر الذي يحدثه (...) . فالألب لا ينتظم في تاريخ نسقي إلا إذا تم ربط تعاقب الأعمال الأدبية بالذات المنتجة فحسب ، بل بالذات المستهلكة أيضاً " (ص ٣٩) . مما يعني علاقة متبادلة بين الإنتاج والتلقي .

ولقد كان للنظرية الشكلانية الروسية فضل تخلص النقد الأدبي من إسار كافة التحديدات المجاوزة للألب ، كالقارخ والمجتمع ، على أساس انتمائها إلى اللغة في وظيفتها العلية، أي اللادبية ، فما يعرف الألب في خصوصيته هو شكله وكذا قابلية إدراك هذا الشكل ، بحيث يصبح فعل الإدراك هذا غاية في ذاته . لكن هذه النظرية ، الثورية بحق ، لم تفلح مع ذلك في ردم الفجوة التي تركتها الماركسية فارغة ، ألا وهي عدم اهتمامها بمحفل القارئ المتلقي . أو لنقل إنها لا تعول على

القارئ إلا في حدود كونه ذاتاً للإدراك تستطيع تحديد إوالات الاستغلال الداخلي للنص والكشف عن الأساليب الفنية البتية لأدبيته .

لذلك ، فالنظريتان معا " تهملان القارئ الذي ينبغي على المعرفة الجمالية والمعرفة التاريخية أن تعتبره ، لأنه من يتوجه إليه العمل الأدبي بالأساس . إن الناقد الذي يحكم على مؤلف جديد ، والكاتب الذي يبدع عمله تبعاً لنموذج عمل سابق ، سلبياً كان هذا النموذج أم إيجابياً ، ومؤرخ الأدب الذي يربط العمل بالتحفة والتقليد اللذين ينتمي إليهما والذي يؤمله تأويلاً تاريخياً: إن كل هؤلاء أيضاً وأولاً قراء ، قبل أن يعتقدوا مع الأدب علاقة تأمل تصبح بدورها منتجة . فالقارئ ضمن الثالوث المتكون من المؤلف والعمل والجمهور ، ليس مجرد عنصر سلبى يقتصر دوره على **الاتفاعل بالأدب** ، بل يتعداه إلى تنمية طاقة تساهم في صنع التاريخ . ومن ثم ، فلا يقل أن يحيا العمل الأدبي في التاريخ دون الإسهام الفعلي الذي يتوجه إليهم " (ص ٤٤).

وعليه ، يقترح / باوس / إخراج الأدب من حلقة جمالية التصوير (الماركسية) وجمالية الإنتاج (الشكلانية) المغلفة ودراسته من زاوية جمالية التلفي المشرعة على دينامية التماور والتفاعل بين النص والقارئ . فلا يصبح النص الأدبي سيرورة تاريخية ملموسة إلا بواسطة تجربة القراء الذين يتلقونه ، بتقويمه وتأويله أو التمتع به ، ومن ثم يعيدون " كتابته " إذ يجعلونه بمدائل جديدة . فالقارئ بهذا المعنى ليس ذاتاً سلبية ينحصر دورها في " استهلاك النص " ، بل هو أساساً منتج . أليس هو من يقوم بتأنية النص (actualisation) وبتحقيقه (concrétisation) كما سنرى لاحقاً ؟ ففي غياب ، يظل النص مجرد أدلة لغوية سوداء خرماء على الصفحة ، أو " آلة كسول " كما يحلو لـ/أمبرتو إيكو / Umberto Eco أن يقول . لذلك ، فهو ما ينبغي التأريخ

له . وفي ذلك بالذات تجديد لتاريخ الأدب ، ومن ثم " تحدد " للنظرية الأدبية ، لا بمعنى الاستراض على مشروعيتها أو التشكيك في مصداقيتها، بل بمعنى تنبيهها إلى ضرورة اعتبار قطب التلقي في كل مقارنة عقلانية للأدب .

لكن ثمة سؤالاً يفرض نفسه على الفور : كيف يمكن التاريخ للذات القارئة وليس للموضوع المقروء ؟ كيف نجعل من القارئ موضوع دراسة ملموسة مبنية على الملاحظة والاختبار ؟ إن القول بأن السيرورة القرائية والتأويلية للمتلقي كهيئة بتأنية النص وتحقيقه يظل مصادرة ما لم يتم تجاوز مستوى النوايا أو المبادئ إلى القيام بوصف وتحليل دقيقين لهذه السيرورة . وهذا ما سنحاول إتجاره الآن من خلال تقصي بعض المفاهيم المركزية في جمالية التلقي كما صاغها / هانس روبرت ياوس / .

١. الخاصية الجدلية للأدب

١ - ١. يتميز الأدب بحيازته لخاصية جدلية تكوينية ، لا بالمدلول الإصطلاحي للكلمة كما في الفلسفة الهيكلية أو الماركسية ، بل بمدلولها الأصلي الراجع ، وهو الحوار الذي يتم فيه وبه إنتاج المعنى . ففي تصور جمالية التلقي أن النص الأدبي لا يمكن بتاتاً اختزاله إلى نسق دلالي " متواطىء " ، أي محافظ على المعنى نفسه حين تلقياته المختلفة : " فهو ليس موضوعاً موجوداً في ذاته بحيث يكتسي نفس الصورة في كل الأحقاب وفي نظر جميع [المفسرين] ، كما هو شأن الآثار التذكارية التي تكشف للرأي السليبي ماهيتها الأبدية . إنه بالأحرى ، كالتوليفة الموسيقية، مرصود عند كل قراءة لإثارة صدى جديد ينتزعه من مادية

الكليات ويُرْفَن وجوده " (ص ٤٩). فبخلاف التصور الفيلولوجي الوضعي الذي يَكْبَس النص معنى جاهزاً وثابتاً ونهائياً ، ترى جمالية التلقي أن ما يعرك الألب هو كونه فضاء لغوياً مفتوحاً تنعقد ضمنه علاقة جدلية فريدة بين النص والقارئ : فكل منهما يفترض الآخر ويتطلبه : فالقارئ لا يكون قارئاً بالفعل إلا إذا تمرس جمالياً بالنص . والنص يبقى موضوعاً كامناً وتقديرياً ما لم تتدخل الخبرة الجمالية للقارئ لتجعله دالاً بالفعل . فهو لا يكف عن مناداة الذات القارئة لتجهزه بمعنى متجدد باستمرار بتجدد القراءات .

١ - ٢ . وقد استوحى / يابوس / هذا التعريف الجدلي من الجمالية الفرنسية التي يمكن إرجاعها إلى فرضية مأثورة في شعرية / بول فاليري Paul Valéry / ، وهي أن " إنجاز القصيدة هو القصيدة " .

١ - ٢ - ١ . إنطلاقاً من مفهوم " القصيدة " في فينومينولوجية / هوسرل Husserl / الذي ينص على علاقة الوعي الفعالة بالعالم ، إذ لا يوجد الوعي إلا في حركة قصدية نحو موضوع ما - يعرك / جان بول سارتر Jean-Paul Sartre / النص الألبى بأنه " خروف غريب لا يوجد إلا بالحركة . ومن أجل إبرازه إلى الوجود ، لابد من فعل ملموس هو القراءة ، بحيث لا يدوم وجوده إلا بدوامها . وما عدا ذلك ، فهو مجرد خطوط سوداء على الورق " (١). واتسجاماً مع فلسفته الوجودية ، القائمة على أسبقية الوجود على الماهية ، يعارض / سارتر / ذلك التصور الوضعي العقلاني الذي ينظر إلى النص بما هو موضوع موجود في ذاته ، أي كيان معطل منذ البداية . فليس النص سوى " عدم " ، ووجوده نفسه " عبث " ، أي خال من المعنى . وسيظل كذلك إلى أن تتدخل دينامية القراءة . إن الموضوع الألبى بمثابة تسيب من الأفضية الفارغة التي

تتطلب باستمرار ذاتاً قارئة لتعنيها : " فهو ليس أبداً معطى " في " اللغة رغم تحققه " من خلالها " ، بل هو بطبيعته صمت ومعارضة للكلام . وهكذا ، يمكن قراءة المنة ألف كلمة ، المتراففة في الكتاب ، واحدة تلو الأخرى ، دون أن ينبثق منها معنى الصل . ذلك أن المعنى ليس مجموع الكلمات ، بل هو كليتها العضوية . وإن يتحقق شيء إذا لم يضع القارئ نفسه ، دفعة واحدة وبدون مرشد تقريباً ، في مستوى هذا الصمت^(٥) .

١ - ٢ - ٢ . أما / كايطان بيكون Gaetan Picon / ، فينظر إلى النص بما هو كلام " بالذات " : " إنه كلام يخاطب المتلقي ويحرك في الوقت ذاته هذا المتلقي القادر على الإصصات إليه^(٦) . فكل نص يستوجب ، في أثناء الكتابة ، متلقين الفراضيين ، مما يعني أن القراءة فعل غير عارض : إنها جزء لا يتجزأ من النص . فصورة القارئ ، كطرف محاور أساس ، دائماً متضمنة في النص الأدبي ، دون أن يتلزم ذلك أبداً مع تضمن النص لمعنى قار وأبدي . فالقراءة إنتاج لمعنى متجدد وليست إعادة إنتاج لمعنى معطى بشكل نهائي .

١ - ٢ - ٣ . وتنوعاً على هذا المبدأ ، يعارض / آرثور نيزان Arthur Nizan / المنزع الأفلاطوني الملازم للمناهج الفيلولوجية الأكاديمية والمتمثل في اعتقادها بأن الأثر الأدبي الكلاسيكي ذو جوهر لا يتقيد بزمن ، أي ذو ماهية ثابتة ، وبأن تفسيره إجراء محايد وتكراري لا يسهه ، نتيجة لثباته ، سوى استنساخ معناه القديم : " ذلك لأن الصل الغني ، إذا كان لا يمكنه تجسيد ماهية الفن ، فلا يمكنه كذلك أن يكون موضوعاً لا نستطيع تلوقه ، حسب القاعدة الديكارتية ، " إلا كما نتذوق سائر الموضوعات بلا تمييز^(٧) . ولاتك في أن / نيزان / قد مهد ، بهذا

الاعتراض الوجيه ، السبيل لظهور هيرمينوطيقا القراءة الأدبية التي سيضع أسسها " ياوس " نفسه^(٨)، والتي ستنظر إلى النص الأدبي بما هو بنية كاملة لا ترقى إلى مستوى التفكّل إلا بالقراءة وفي القراءة . وتبعاً لذلك ، فإنّ الفهم الحقيقي للنص يقتضي أن يربط المفسر تأويله وتأمّله النقدي بتجربته الجمالية الأولية كقارئ ، دون أن يعني هذا الاقتصاد بتاتاً الارتهان بـ " الذاتية " (Subjectivisme) الصرفة للقراءة، متمثلة في تقويم النص على أساس الخبرة الذاتية ، لأن كل نص يقاوم أحكام القارئ الذاتية ، أي " معناه المعوش " في قراءته الأولى ، معناه هو ، الذي يمكن التحقق منه حين قراءته مجدداً .

١- ٣. بناء على تلك العلاقة الحوارية بين النص والمتلقّي وعلى هذا الارتباط المتبادل بين معنى النص ومعنى القارئ يعيد / ياوس / تعريف التاريخ الأدبي بكونه " سريرة تلقّي وإنتاج جماليّين تتسم في ترهين التصوُّص الأدبي من لدن القارئ الذي يقرأ ، والناقد الذي يتأمل ، والكاتب نفسه مدفوعاً إلى أن ينتج بدوره " (ص ٤٨)، وذلك بحسب " أفق الانتظار " (horizon d'attente) الخاص بكل واحد منهم . ولا يمكن فهم هذه السريرة نفسها ووصفها في خصوصيتها إلا إذا أمكن أيضاً إعادة بناء آفاق الانتظار هذه . فما هي طبيعة هذا الإجراء الهام في جماليّة التلقّي ؟ وما المقصود أولاً بـ " أفق الانتظار " وما هي المستندات الفلسفية لهذا المفهوم ؟ بل وقبل كل هذا ، ما هو قوام ترهين القارئ للنص وتفعيله ؟

٢. من تأنيّة النص وتحقيقه إلى إعادة بناء أفق الانتظار

٢- ١. يعتبر " الترهين " أو " التأنيّة " (٩) اختياراً قصدياً وصريحاً

لصورة محددة من صور الماضي ، مع استبعاد كل ما من شأنه أن يعرض بينها وبين الحاضر ، الذي يتعين عليها تأسيسه وتبريره بما هو بداية جديدة. وعلى أساس هذا المفهوم ، المتداول في هيرمينوطيقا / هانس جورج جادامير Hans Georg Gadamer / ، بني / يابوس / نظريته التي نعى بالتأريخ لتلقيات النص الأدبي المتعاقبة ، مقيمة بذلك اتصالاً مباشراً بين المعايير والأنماط الأدبية والجمالية المكونة لمختلف آفاق الانتظار ، وانتهاءً بالأفق الراهن ، ومن ثم بين مختلف التلقيات التي أنتجت حول النص ، وذلك من أجل تحديد تطورات الحساسية الأدبية والتجربة الجمالية .

٢- ١- ١. من هذا المنطلق ، تنبني التالية على " إقامة صلة بين الدلالة الماضية والدلالة الراهنة للأعمال بوعي وتصميم ، إن تحيين عمل ما بتجديد تلقّيه يفترض دراسة العلاقة الجدلية بين العمل المتلقّي والوعي المتلقّي - دراسة ستكون حتماً انتقائية وموجزة ، لكنها تستمد من هذه الحتمية بالذات فضيلة بحث الحياة والقوة في الماضي " (ص ٢٥٤). إن تأنية النص القديم بقراءته المعاصرة ليست ، بهذا المعنى ، سوى تمكُّبُ فعال له " يعدل قيمته ويغير دلالاته عبر التاريخ ، وصولاً إلى آخر تلقّ يزاوله القارئ الراهن تبعاً لأفق انتظاره. فانطلاقاً من راهنية هذا القارئ يعاد دائماً بناء علائق ذلك النص مع قرائه المتعاقبين ، باعتبار قيمة النص ودلالاته محددين ، في تصور / جادامير / بذلك "التوتر" بين الأفق التأويلي للحاضر ونص الماضي : " إن أفق الحاضر في تشكل دائم مادام ينبغي استمرار اختبار أحكامنا الممبقة . وإلى مثل هذا الاختبار ينتمي الاتصال بالماضي وفهم التقليد الذي انبثقتا منه . لذلك ، لا يمكن لأفق الحاضر أن يتشكل قطعاً بدون ماضٍ " (٩).

٢- ١- ٢. ومن زاوية هيرمينوطيقية ، يكتسي مفهوم " الترهين "

أهمية خاصة ، باعتباره إجراءً يعد حواراً بين ذات حاضرة وموضوع ماض : فلا يمكن لهذا الموضوع (النص) أن " يقول شيئاً ما " لتلك الذات إلا إذا اكتشفت الذات " السؤال " الضمني الذي ينطوي عليه الموضوع ، وأدركته كـ " جواب " عن سؤال يتعين عليها أن تطرحه ، " هنا والآن " (سنوضح هذه الأطروحة لاحقاً) . فبواسطة ذلك الإجراء ، يتم تدوين مختلف الأسئلة ، المتجددة باستمرار ، التي يُعتبر ذلك الموضوع بمثابة إجابة عن كل واحد منها ، وهو ما يسمح بالتالي بالتأريخ لتلقياته المتعاقبة ، ويرصد ما بينها من ثوابت ومتغيرات .

٢ - ٢ . " أما التحقيق " ، فهو من المفاهيم الإجرائية للبنىوية التشيكية (جان موكاروفسكي Jan Mukarovsky وفيليكس فوديكس Félix Vodicka) التي تسعى إلى تجاوز فرضية **تعارض** التحليل البنيوي والتحليل التاريخي السائدة في الغرب . فالإتطاع من مسلمات النظرية الشكلانية، أنشأت مدرسة " براغ " جمالية بنيوية تقارب النص الأدبي بالتوصل بمقولات الإدراك الجمالي، وتنصفه دياكرونياً في " تحقيقاته " التي يحددها ذلك الإدراك . ففي تصورها أن مهمة التأريخ الأدبي تنحصر في العلاقة القطبية بين النص والواقع ، علاقة ينبغي " تحقيقها " ووصفها بدراسة طرائق إدراك ذلك النص ، أي دينامية العلاقة بين النص والمتلقي . وهذا يقتضي إعادة تشكيل نسق المعايير الأدبية والقيم الاجتماعية للمجتمع في لحظة تاريخية محددة ، وكذا الكشف عن البنية الأدبية بدراسة " تحقيقات " النص ، أي الأشكال الملموسة التي يتخذها في إدراك قرائه المتعاقبين . فالنص الأدبي ، وفق إعادة التأويل هذه للبعد الاجتماعي للأدب ، ليست بنية مستقلة عن تلقيه، بل فقط " موضوعاً جمالياً " لا يمكن مقارنته إلا ضمن تحقيقاته المتوالية . ويعني " التحقيق " في رأي / فوديكس / صورة النص في " في وعي من يكون هذا النص لديه موضوعاً جمالياً (...) .

ففي الوقت الذي يندمج فيه العمل الأدبي بواسطة التلقّي في سياق جديد (مكون من آخر مرحلة في تطور اللغة ، ومن معلمات أدبية مختلفة ، ومن بنية اجتماعية متحوّلة ، ومن نسق جديد من القيم الفكرية والأخلاقية والعلمية)، يمكن للسمات ، التي لم تكن كذلك من قبل ، أن تصبح ذات فعالية جمالية في ذلك العمل^(١٠). ذلك أن التلقّي هو الذي يحقق بنية النص ويفتحها على احتمالات دلالية متعددة ودوما غير متوقّعة .

ونقترب نظرية التلقّي هذه بمبدأ منهجي مفاده أن 'تحقيق' القارئ للنص - هذا التحقيق الذي يمكنه أن يصبح بدوره معيارا لنصوص أخرى - ينبغي تمييزه عن التحقيقات الذاتية التي لم يتبن التقليد الأدبي قطبا أحكامها **القيمية** . لهذا ، يرى / فودريكا / أن موضوع المعرفة لا يمكنه أن يكون مجموع التحقيقات الممكنة تبعا للمواقف الفردية للقراء . فما بهم هو التحقيقات التي تنتج صراعا بين بنية العمل وبنية المعايير السائدة^(١١).

٢-٢-١. وليس غريبا أن تؤثر نظرية كهذه ، تحتفي بالتحقيق الجمالي للنص بواسطة تلقّياته المتعاقبة ، في جماليّة التلقّي . ففي تصور / ولفجانج إيزر Wolfgang Iser / (ثاني منظر لها بعد ياوس) أن 'العمل الأدبي يمتلك قطبين' أحدهما فني ، وهو النص كما أبدعه المؤلف. والآخر جمالي ، وهو التحقيق الذي ينجزه القارئ (...) . ومن تضافر هذين القطبين ، يحصل وجود العمل^(١٢). ويترتب عن هذا التصور أن العمل الأدبي لا يتمظهر كليا لا في النص ولا في تحقيقه من لدن القارئ. ذلك أن العمل يفوق كونه نصا مادام أن وجوده الفعلي مشروط بتحقيقه ، وأن هذا التحقيق نفسه لا يستقل مطلقا عن الترتيبات التي يضمناها إياه . مما يعني أن كل عمل أدبي يشمل في آن واحد ،

النص، باعتباره بنية افتراضية من الأدلة اللغوية، وكذا "تحققه" على يد القارئ، أي خروجه من مستوى الوجود بالقوة إلى مستوى الوجود بالفعل.

يتضح إذن أن العمل الأدبي ذو خاصية تقديرية: فهو بنية كامنة لا تتحقق إلا من خلال سيرورة القراءة، وأن معناه ليس وديعة يحتكرها لنفسه على نحو نهائي وأبدي، بل هو نتيجة تفاعل بين النص واستقبال القراءة يؤدي إلى تحققه، أي إلى ممارحته ألحق الإمكان وارتباطه ألحق الإنجاز. وما هذا التحقق، بتعبير / ياقوس /، سوى "ذلك المعنى المتجدد باستمرار الذي تكتسيه بنية العمل كلها، بما هي موضوع جمالي، حيث تتغير الشروط التاريخية والاجتماعية لتلقيه"^(١٣).

٢-٣. وليس "التحقيق" إجراء تلقائياً أو بسيطاً يتم خارج أي تحديد بوجهه ويكيفه، بل هو إجراء مركب وتابع بحكم ارتبائاته بنسق محدد من الإحالات يؤلف "ألحق انتظار" المتلقي. ولئن كان هذا المفهوم مركزياً في جمالية التلقي، فإنه لا يقل عنها مركزية في الهرمينوطيقا الأدبية التي نظر لها / ياقوس /، معتقداً بأن "عليها أن تجعل مفهوم "الألحق" بؤرة تأملها النظري، هذا المفهوم الذي تغترضه الأبحاث التاريخية والفيلولوجية لدى تأويلها للنصوص من غير أن تكون قد حددته التحديد الكافي، سواء في حد ذاته أو من أجل غاية منهجية. ذلك لأن الألحق، بما هو معاً حد تاريخي وشرط لازم لإمكان التجربة، عنصر أساس في سيرورة تشكل المعنى"^(١٤).

ويرجع إلى / ياقوس / فضل تحديده ((إعادة تحديده؟) في غير ما موضع من كتبه ومقالاته المتفرقة، ذلك التحديد الذي توخى منه أن يتوأم المفهوم مع خصوصية إجرائيته ضمن النموذج المنهجي الذي

نظر له ومع طبيعة الموضوع (الصل الأبي)، ثم أن يقل مع ذلك محافظا على صفة الإستيمولوجي . لذا ، نعتقد بأن تقصيرا أركيولوجيا لهذا المفهوم كقول وحده بتحديد مكوناته ومسوغاته .

٢. ٣. ١. سبقت الإشارة إلى أن / ياوس / قد استوحى من الجمالية الفرنسية بعض العناصر التي أسقطه على إعادة تعريف التاريخ الأدبي بكونه " سيرورة تلق وإنتاج جماليين تتم في ترهين النصوص من لدن القارئ الذي يقرأ ، والناقد الذي يتأمل ، والكاتب نفسه مدفوعا إلى أن ينتج بدوره " (ص ٤٨)، وذلك بحسب " ألقى الانتظار " الخاص بكل واحد منهم .

٢ - ٣ - ٢. والواقع أن استقصاء " ألقى الانتظار " هذا وكذا تنويعاته المفاهيمية من قبل " تحول الألقى " (Changement d horizon) و" اتحاد الأفق " (Fusion des Horizons) يكشف عن أن شجرة نسب هذا المفهوم تمتد جذورها إلى أعماق الفلسفة الفينومينولوجية الألمانية كما صاغها / إدموند هوسرل / Edmund Husserl / وكذا / جادامير / Gadamer / و/ هيدجير / Heidegger / . ولعل هذا الأخير خاصة كان سابقا إلى التنظير لـ " الألقى " وإلى استعائه لمفاهيم من نوع " الألقى الزمني " (horizon temporel) و" ألقى الانتباه " (horizon d'attention) و" ألقى المعيش " (horizon du vécu)، وجميعها أو بعضها تتوافق كثيرا أو قليلا مع مفهوم " ألقى الانتظار " .

وهكذا ، فإذا كان ألقى الانتظار يمثل لحظة رابطة بين تجربتين لدى القارئ : تجربة متحققة تتجلى في تمرسه الجمالي بأعمال أدبية مألوفة عنده ، وتجربة مرتقبة تتمثل في تطلعه إلى اختبار أعمال أدبية جديدة ممكنة تنزاح عما اعتاده وتتسم بالغرابة والبعد عن متناول

إدراكه - فإن " أفق المعيش ، بتعبير / هوسيرل / ، لا يعني فقط [...] أفق الزمنية الظاهرية [...] ، وإنما يعني أيضاً اختلافات تفحصها طرائق معطيات تستجيب لنمط جديد . وعليه ، فإن للمعيش ، الذي أصبح موضوع رؤية الآنأ واتخذ بالتالي حياة المرئي ، أفقاً هو أفق المعيشات غير المرئية . فما يدرك على سبيل الالتباه ، أو حتى بوضوح مستزايد ، يمتلك أفقاً يتمثل في خلفية لانتباه تنطوي على تفاوتات نسبية من حيث الوضوح والإبهام^(١٥) . فلن كان أفق الانتظار بمثابة معرفة مسبقة تجهز المتلقي إلى ترقب أجوبة على أسئلة تركتها الأعمال الأدبية التي تدرس بها مطقة في أعمال أخرى لم توجد بعد ، فإن أفق المعيش وضغ يجعل الآنأ لا يقع بإدراك الأشياء المندرجة في أفق انتباهه ، بل يطمح إلى تجاوز ذلك إلى تمثل تلك التي تشمل أفق لانتباهه بسبب تواربها وعدم وضوحها على نحو ما يبقها بعيدة عن متناول إدراكه .

ولعل ما يؤكد هذا التوافق بين أفق المعيش وأفق الانتظار هو تقارب مفهوم / هوسيرل / للزمن الفينومينولوجي وتصور / ساوس / للتاريخ :

فهذا / هوسيرل / يميز بين زمنين :

- زمن موضوعي ، وهو الزمن الكوني ،

- وزمن فينومينولوجي ، ويتولد بوساطة وعي الآنأ . ويمثل

شكلاً لازماً تتوحد فيه كل المعيشات ، أي المدركات ، سواء كانت سابقة في الزمن على راءن الوعي أو كانت لاحقة له ، بادية في مظهر جلي أو متوارية في خلفية مبهمة . ويسمى / هوسيرل / هذا النمط " تيار المعيش " (Flux du vécu) ، ويضفي عليه طابع اللحظة الحاضرة باستمرار ، والتي تتحدد من خلالها أوضاع المعطيات (قبلاً أو بعداً) ،

وتسمح لنا بأن يوجه الوعي وراءه باتجاه استبقاء ماضٍ واقع (rétention) أو أماماً باتجاه انتظار آتٍ (protection)، وذلك على نحو دائم.

أما / ياموس /، وبخصوص الظاهرة الأدبية، فيميز من جهته بين تاريخين :

- تاريخ حدثي كمي ينشأ عن تراكم الوقائع الأدبية وتماسكها البعدي . ويطابق هذا النمط التاريخ التقليدي للأدب كما رسمته الموضوعية التاريخية والمناهج الموسيولوجية، بحيث لا يتحمل المؤرخ تبعات وحدود أفق انتظار اللحظة التي يزاوئ منها فعل التاريخ، كما لا يقر باختلاف منطوق تسلسل الوقائع الأدبية عن ذاك الذي تخضع له الوقائع غير الأدبية .

- وتاريخ حدثي نوعي ينهني على كون " تاريخية الأدب لا تقوم على علاقة التماسك القائمة بعدياً بين "ظواهر أدبية"، وإنما على تمرس القراء أولاً بالأعمال الأدبية . وتعزّ هذه العلاقة الحوارية أيضاً المسئلة الأولى بالنسبة للتاريخ الأدبي، لأن على مؤرخ الأدب نفسه أن يتحول أولاً وباستمرار إلى قارئ قبل أن يتمكن من فهم عمل وتحديد تاريخياً، أي إنه ملزم بتأسيس حكمه الخاص على الوعي بوضعه ضمن السلسلة التاريخية للقراء المتعاقبين " (ص ٤٦ - ٤٧).

ومعنى هذا أن / هوسبرل / يجعل الزمن الفينومينولوجي قائماً على اعتبار وعي الأنا المدركة في اللحظة الحاضرة مركز هذا الزمن، وأن / ياموس / يتخذ أفق الانتظار بؤرة يتم فيها وعي الأنا المؤرخة بالتاريخ الأدبي .

٢-٣-٢. ومن جهة أخرى، يتخذ / هوسبرل / " رامن المعيش " (Le maintenant du vécu) لحظة مستمرة على الدوام وبؤرة

تكتيف إدراك الذات للماضي والمستقبل من خلال "أفق قبليتها" *L'horizon d'antériorité*، و "أفق بعديتها" (*L'horizon de postériorité*). فالأفق القبليّة يكتسي معنى "الآن الماضي" (*Le maintenant passé*)، أي دلالة ماضي المعيش الراهن الذي تتم تعينه بالمضمون باستمرار إنطلاقاً من اللحظة الراهنة. أما أفق البعديّة، فيعني أن "كل آن راهن"، وإن أنهى مدة معيش ما، يحيا لزوماً في آن راهن جديد، أي معيش ممثلية^(١٦). وينضاف إلى هذين الأفقين الأفق ثالث هو "أفق التزامن" (*L'horizon de simultanéité*) ذلك أن "كل معيش لا يمكن اعتباره أيضاً من زاوية التعاقب الزمني في إطار مسلسل معيشات منطلق أصلاً على نفسه بل يمكن اعتباره أيضاً من زاوية التزامن"، سواء في صيغة الحاضر أو في صيغة الماضي، مادام أن كل قبل، بصفته لحظة راهنة أصابها التحول، يستتبع، بالنسبة إلى كل معيش مفرد بالرؤية ومسابق عليها، أفقاً لانهائياً يشمل كافة ما ينتمي إلى نفس اللحظة التي أصابها التحول^(١٧). وغني عن البيان أن انتظام هذه الأفاق الثلاثة رهين بنشاط الوعي مادام، مثلاً، أن "انقضاء معيش ما متوقف على وعينا بأنه ينقضي وبأنه انقضى".

وعليه، فمثلاً يجعل / هوسيرل / راهن أننا الواعي النقطة التي تتقاطع فيها آفاق المعيش الثلاثة، بعدد / ياوس / إلى اتخاذ راهن المتلقي الذي يترجمه أفق انتظاره معاً تتراتب بحسبه الأعمال الأدبية في التاريخ الأدبي. وهو، وإن كان لم ينبغ "منحى / هوسيرل / في تقسيم الأفق ذلك التقسيم الثلاثي (القبليّة والبعديّة والتزامن)، بحيث أثر استحصاله بصيغة المفرد، فقد استوحى في تنظيره روح هذا التقسيم. فمن المحقق أن "أفق التزامن" عند / هوسيرل / يطابقه عند / ياوس /

"اللقى الانتظار" على نحو ما تحدده الأعمال الأدبية المكرسة والقائمة مقام المعيار الجمالي في هيئة كلية متوافقة . كما يجد " ألقى القبلية " صداه عند / ياموس / في مفهوم " اتحاد الألفوين " الذي يترتب عن استجابة عمل أدبي ينتمي إلى زمن ماضى لألقى انتظار متلق في الحاضر في حين يشاكل " ألقى البعيدة " عنده " تغير الألقى "، أي عدول عمل أدبي ما عن الألقى الجمالي للغارىء وإبداعه في الآن نفسه ألفقا جماليا جديدا.

وحسبي أن أشير هنا لما ، قبل تفصيل ذلك لاحقا ، إلى أن / ياموس / قد استوحى مفهوم " اتحاد الألفوين " من أستاذه / جادامير /، مما يعني في الظاهر تارجمته بين فينومينولوجية / هوسيرل / وهيرمينوطيقية / جادامير /. ولعل هذا ما جعل مفهوم " ألقى الانتظار " عنده وثيق الصلة بـ " منطق السؤال والجواب " عند أستاذه بحيث لا يكادان يفصلان ولا يكاد يطم أين ينتهي الأول وأين يتدءى الثاني .

٢ - ٣ - ٤ . نستخلص من هذه " الفذكرة " المفهومية أن جمالية التلقي استوحت من الفينومينولوجيا والهيرمينوطيقا مفهوم " الألقى "، الذي أضافت إليه مفهوم " الانتظار " . والحق أن " الانتظار " من أهم مقولات علم جمال الفن صوما ، بحيث يمكننا مقاربته ، في تعلقه بالنص الأدبي خصوصا ، من ثلاث زوايا : القراءة والنص والكتابة :

- ففي لحظة مزاولة فعل القراءة ، لا يكون المتلقي أبدا في حال حياد ، بمعنى أن لقاءه بالنص عرضي وبأن هذا النص يمارس عليه آثاره دون ارتكاس ما . بل يكون ، عكس ذلك ، في وضع انتظار ، تتشكل عناصره بالإجمال من حالته النفسية ومن ذخيرته المعرفية ومن بنيته الإيديولوجية .. وتساهم جميعا في تحديد نوعية تلقفه للنص وفي تكيف طبيعة الحكم عليه .

- أما النص ، فينبني عادةً على استراتيجية تلفظية تروم بعث حالة ترقب في القارئ (إبطاء سرعة السرد الروائي مثلاً بهدف تأخير حل العقدة ، تغذُّ إرجاء الإجابة عن سؤال (أسئلة) النص الذي قد تتضمنه عتبته الأولى ، أي العنوان ، ترصيع النص بمناطق صمت ببضاء تتطلب تدخل الكفاية التأويلية للقارئ إلخ). فجميع هذه الاستراتيجيات تراهن على إثارة حالة انتظار في المتلقي تجعل العلاقة بينه وبين النص علاقة توتر .

- في حين أن الكاتب لا يسمعه سوى استحضار صورة هذا المتلقي في ذهنه والإنصات باستمرار إلى هذا الانتظار ، بحيث تكون له حرية إرضائه أو تخييبه أو توجيه القراءة إلى الاحتفاء بجوانب معينة في النص يكون المتلقي مهياً لها .

يتبين إذن أن بلاغة الانتظار هذه معقدة ودقيقة ، باعتبار الترقب "مركباً" يتقرر فيه مصير النص ومُحسناً للقارئ بجوانب الجودة أو الخلل فيه ، وباعتباره يتطلب إشباعاً ينبغي ألا يكون تاماً ، لأن اللامنتظر له أيضاً أثره وفنتته ، وألا يكون منعماً من أجل ضمان استمرار العلاقة بين ألقى الكتابة وألقى القراءة .

ومن المؤكد أن / ياموس / قد استوحى هذه البلاغة في تصوره لألقى الانتظار ، حيث يعرفه بكونه "نظام الإحالات ، القابل للتحديد الموضوعي ، الذي ينتج ، وبالنسبة لأي عمل في اللحظة التاريخية التي ظهر فيها ، عن ثلاثة عوامل هي : خبرة الجمهور المسابقة بالجنس الأدبي الذي ينتمي إليه هذا العمل ، [ثم] أشكال وموضوعات أعمال ماضية تُفترض معرفتها في العمل ، [وأخيراً] التعارض بين اللغة الشعرية واللغة العلية ، بين العالم الخيالي والعالم اليومي " (ص ٤٩). ونهيمبياً لهذا التعريف ، الذي قد يكتنفه بعض التعقيد ، نقول إن ألقى

الانتظار هو تلك الحالة من التهيؤ أو الاستعداد التي يكون عليها المتلقي في أثناء قراءة النص ، بل وقبل شروعه فيها . وتتكون من عناصر ثلاثة:

- معرفة القارئ السابقة بالشعرية الخاصة التي ينتمي إليها النص ، أي المعايير الجمالية المتطقّة بجنسه الأدبي .
- إلمامه السابق بالعلاقات ، الشكلية والمضمونية ، التي تربط هذا النص بنصوص أخرى ، أي التناص .
- إدراكه السابق للتعارض بين الوظيفة الشعرية للغة ووظيفتها العملية ، بين التجريب النصي والتجربة الواقعية .

٢- ٣- ٤- ١. وحين يشرع المتلقي في قراءة النص، فإنه ينتظر منه أن يرضى لنتظاره ، أي أن ينسجم مع المعايير الجمالية التي تكون تصوره للأدب. بيد أن مؤلفه - وهذا شرط كل كتابة أصيلة - يسعى إلى انتهاك هذه المعايير ومفارقة هذا التصور ، مما يجعل طريقته الجديدة في الكتابة تدخل في صراع مع أفق انتظار هذا المتلقي . ويسمى /هاوس/ هذا الفارق بين أفق النص وأفق الانتظار بـ " الانزياح الجمالي" (écart esthétique) ، ويعرّفه بأنه " المسافة بين أفق الانتظار ، الموجود قبلاً ، والعمل الجديد الذي يمكن لتلقيه أن يؤدي إلى تغير الأفق ، سواء بمعارضته لتجارب عادية أو بإبرازه لتجارب جديدة يُعزّز عنها لأول مرة" (ص ٥٣). فحين يصدر عمل أدبي جديد فإن طريقة استجابته لانتظار جمهوره الأول أو تخييبه أو تعديله تعتبر مقاييساً لتقدير قيمته الفنية . ذلك أن هذه القيمة لا تتحقق إلا بانزياح العمل عن أفق انتظار المتلقي ، هذا الأفق الذي يشكل ، كما سلف الذكر ، من معايير التجنيس والتناص والتخييل. وهذا يعني الفراض اصطدام كل عمل حديث الصدور بأفق

الانتظار ذلك . وعلى الناقد أو المؤرخ الأدبي أن يحدد نوعية وشدة هذا الاصطدام : فكلما كان الأثر قوياً ، أي بقدر انزياح العمل عن معايير المتلقّي الجمالية وتغييره لألقّي انتظاره ، كان هذا العمل ذا قيمة جمالية أكيدة . فالمسافة بين ألقّي الكتابة وألقّي القراءة - التي يمكن قياسها برود فعل الجمهور وبأحكام النقاد - خير مقياس يحتكم إليه مؤرخو الأدب لتحديد جمالية العمل .

بهذا المبدأ ، تجادل جمالية التلقّي النقد الموسيولوجي التجريبي: فإذا كان / روبرت إيسكاربيت Robert Escarpit /، ممثل هذا النقد ، يرى أن لكلّ عمل أدبي جمهوره الخاص به ، وأن كل كاتب يخضع لوسطه الاجتماعي ولتصورات جمهور وإيديولوجيته، وأن نجاح أي عمل مشروط بقدرته على **التحير عما ينتظره** منه جمهوره - فإن 'ياوس' يعتقد بأن " هذه الموضوعية المختزلة ، التي تربط النجاح الأدبي بمدى مطابقة مشروع العمل لانتظار فئة اجتماعية ، تعتبر دائماً مصدر ارتباك بالتمسبة لموسيولوجية الأدب حين يكون عليها لأي الموسيولوجية] أن تفسر أثر الأعمال الموزّل أو الدائم " (ص ٥٤).

٢ - ٣ - ٤ - ٢ . ويسمى مفهوم " الانزياح الجمالي بين ثلاثة ردود فعل عند القراءة يمكن توضيحها بمثال . لننصوّر قارئاً مولعاً بقراءة شعر الغزل :

- فحين يقرأ شعر نزار قباني ، فإنه يشعر بالرضا والارتياح لأنه يستجيب لألقّي انتظاره ، وينسجم مع معايير الجمالية .

- لكنه سيصدم ، وسيخيب انتظاره بالتالي إذا حاول قراءة شعر فلمسي أو إشراقي كما لو كان شعراً غزلياً .

- أما إذا كان يجمع بين الذكاء والمرونة ، فسيذعن لهذا الشعر

المختلف (الفلسفي أو الإشرافي) الذي سوطه أشياء جديدة ، مما يؤدي إلى تغيير أفق انتظاره ، بحيث سيكشف شعر نزار قباني عن الاستجابة لأفق انتظاره الجديد .

داخل هذه الحلقة إن (تماهي أفق العمل مع أفق المتلقي أو تخيبيه أو تعديله) يدور الحوار - الصراع بين العمل والمتلقي. وضمنها أيضاً تتقرر القيمة الجمالية لهذا العمل .

٢ - ٣ - ٤ - ٣ . لكن، كيف يمكن للمؤرخ الأدبي الراهن أن يقيس موضوعاً هذه المسافة بين العمل الأدبي القديم وأفق انتظار قارئه المعاصر لتأليفه ؟ يمكنه ذلك بإعادة تشكيل أفق الانتظار هذا ، أي بتحديد خبرة القارئ الجمالية التي تؤسس فهمه الشخصي لهذا العمل، وكذا الأثر الذي أحدثه فيه . وهو ما لن يستطيعه إلا بإعادة تشكيل تلك العناصر الثلاثة المفترضة في كل عمل ، أي الشعرية الخاصة بجسده الأدبي ، ثم علاقته التناسية بأعمال تدرج في سياقه التاريخي ، وأخيراً التعارض بين الخيال والواقع .

بهذا الإجراء ، تصبح مهمة المؤرخ الأدبي لا التاريخ للأعمال الأدبية ، كما في التصور الوضعي التقليدي ، وإنما التاريخ للمتلقى ، أي لأفق انتظار القارئ. فإذا تعلق الأمر مثلاً بظاهرة التكسب أو الشعبوية في التراث العربي ، فإن المؤرخ الأدبي الراهن ، أي " هنا والآن " ، لن يؤرخ لذلك الشعر الذي اتخذ موضوعاً له عرض المديح أو حركة الشعبوية في العصر العباسي، بل سيؤرخ للحساسية الجمالية المعاصرة لهذا الشعر ، بحيث سيستند إلى النصوص ذاتها وإلى ما أنتج حولها من خطابات واصفة معاصرة لها بهدف تقدير المسافة الجمالية بين تلك النصوص والأفاق الفكرية والأدبية التي صدرت عنها هذه الخطابات .

ويمكن للمؤرخ ألا يتقيد بالخطابات المعاصرة وحدها ، بل أن يدرج في نطاق اهتمامه التلقيات اللاحقة كذلك ، حتى يستطيع إدراك اختلافات التدوي والتأويل بين آفاق انتظار متباعدة في الزمن .

٣. منطق السؤال والجواب

سبق التلميح إلى أن جمالية التلقي مدينة لهرمينوطيقية /جدامير / بإمدادها بالقوام الإستمولوجي الذي بنت عليه مفهوم "ألقى الانتظار" . ففي تصور "ياوس" أن "إعادة تشكيل ألقى الانتظار" كما كان في الوقت الذي تم فيه قدما إبداع عمل وتلقيه ، تسمح بطرح الأسئلة التي أجاب عنها العمل، ومن ثم بالكشف عن الطريقة التي أمكن بها لقارئ تلك الفترة أن ينظر إليه ويفهمه " (ص ٥٨). فإذا كان ألقى الانتظار هو ، كما تقدم ، ذلك التهيؤ القبلي الذي يحدد شروط إمكان تلقي عمل أدبي ما ، فإن منطق السؤال والجواب هو الإوالية التي تجعل هذا التلقي الممكن واقعا فعليا .

وهكذا ، فالعمل لا يهب نفسه للقراءة إلا في شكل إجابة عن سؤال مضر يحدده ألقى انتظار متلقيه الأصلي ، أو في صورة حل لمعضلة أخلاقية أو جمالية تركتها معلقة النصوص السابقة عليه والتي تكيف ألقى الانتظار ذلك . كما أن تلقي النصوص لا يعدو كونه تقديراً لهذا السؤال الضمني مباشراً حين يتعلق الأمر بقارئ معاصر ، أي أصلي ، وغير مباشر حين يكون القارئ لاحقاً زمنياً، مادام أن السؤال الذي تفترضه إجابة نص الماضي في سياق الحاضر لا يمكن للمؤرخ المؤول بناؤه إلا على أساس السؤال الأصلي الذي أجاب عنه النص لحظة صدوره . وهذا يقتضي تكامل إجراءين متعارضين : مراعاة هذا السؤال

حفاظاً على وحدة التجربة الجمالية واستمرارها في أفق القارئ الأول والقارئ الأخير من جهة ، والاتزياح عنه في الآن ذاته طبقاً لما يملسه منحى التاريخ الأدبي حينئذ من جهة ثالثة .

٣- ١- ١. ويعترف / ياموس / نفسه باستيحائه هذا التصور من 'هيرمينوطيقا السؤال والجواب' لدى أستاذه / جادامير /، الذي يعتبر كتابه ' الحقيقة والمنهج ' حقلاً للتفكير في أهم المضكلات التي مازالت تواجه النظرية الأدبية الحديثة ، وهي : ما دلالة نص أدبي ما ؟ ما مدى ملاءمة نوايا المؤلف من أجل فهم معنى هذا النص ؟ هل يستطيع القارئ أن يأمل فهم نصوص غريبة عنه تاريخياً وثقافياً ؟ هل يمكنه فهم النص فهماً موضوعياً أم أن هذا الفهم مشروط بوضعه التاريخي الخاص ؟ إلخ .

يعتقد / جادامير / بأن معنى النص الأدبي لا يستغنى أبداً في نوايا مؤلفه . فحين ينتقل نص من سياق تاريخي وثقافي إلى آخر ، فإنه يكتسب دلالات جديدة لتل مؤلفه وجمهوره المعاصر لتأليفه ثم يفكر فيها أبداً . وما يبرر عدم الثبات هذا هو أن كل فهم للنص قديم يؤسس حواراً بين الماضي والحاضر . فحين يواجه القارئ الراهن نصاً قديماً ، فإنه ينصت إلى صوت هذا النص بقدر ما يسمح له بمساءلة همومه ومضلاته هو ، على أساس أن ما يقوله له النص مرتبط بنوع الأسئلة التي يستطيع توجيهها له انطلاقاً من وضعه في صيرورة التاريخ .

لكن مقول للنص هذا مرهون كذلك بمدى مهارة القارئ وقدرته على بناء ' السؤال ' الذي يعتبر النص ' جواباً ' عنه ، لأن النص أيضاً حوار مع تاريخه الخاص . مما يعني أن كل فهم ' مسيرورة إنتاجية ' مادام الأمر يتعلق دائماً بفهم مختلف باستمرار . ولا يتولد هذا الفهم إلا

حين ينصهر ألقى القارئ المتكون من انتظاره ومعاييره الجمالية ، في ألقى النص ، وهو ما اصطلح على تسميته بـ " اتحاد الألقين " .

وقد استوحى / جادامير / بدوره هيرمينوطيقا السؤال والجواب هذه من / ر. ج. كولنجوود R. G. Collingwood / الذي جعل "منطق السؤال والجواب" مدخلا لنقد مدرسة أكسفورد التاريخية في نهج تفسيرها للوقائع التاريخية ، ثم أساسا جديدا لفهم سيورة التاريخ كما يتصوره . بالفعل ، يعتقد / كولنجوود / بأنه " لا يمكن فهم نص ما إلا إذا فهم السؤال الذي يجيب عنه هذا النص " (ص ٦٠) . أما / جادامير / ، وتويعا على هذا الاعتقاد ، فينطلق من فرضية أساسية مفادها أن السؤال ، نسبة إلى الجواب ، ذو أولوية في التجربة التأويلية ، بدليل أن الانخراط في تجربة من التجارب لا يتحقق إلا إذا تم الشروع في التساؤل . كما أن التوصل إلى أن أمرا ما ليس كما كنا نعتقد في البداية ، يقتضي ، بداهة ، المرور أولا بطور التساؤل عما إذا كان ذلك الأمر على هذا النحو أو ذلك .

ولتوضيح هذه الفرضية وبسط ما يترتب عنها على مستوى فهم التقليدين الفلسفي والأدبي ، يتوصل / جادامير / بنموذج المحاوراة الأفلاطونية . فمن المعلوم أن وسيلة الأفلاطون إلى التعريف بسقراط كانت تقوم على جطة ينطق بفلسفته ، وفاء منه بمنهج أستاذه ، الذي دفعه عداؤه لكل تعظيم دوغماتي إلى ابتداع طريقة خاصة في التفكير : فهو لا يتذرع بالكتابة ، بل بالتوليد (La maieutique) ، أي استخراج الحق من النفس ، بحيث يجعلها تكتشف تلقائيا وجهة نظرها وكذا التناقضات التي أوقعها فيها إتقان سقراط لفن الحوار (La dialectique) . وهي طريقة برزت بشكل لافت في تصديبه لنقد المفسطالبيين الذين لم يكن همهم سوى أن تكون وجهة نظرهم هي الصائبة ولو أدى بهم ذلك إلى التضحية بالحقيقة وإلى اعتماد تحليل باطل .

ولقد أفضت إعادة قراءة / جدامير / لنموذج المحاوره الأفلاطونية إلى تحديد بعض القواعد التي تحكم كل عملية فهم وكل مسعى معرفي بشكل عام ، لعل أهمها اعتبار السؤال مقدما على الجواب من حيث الأهمية ، مثلما أن النزوع إلى اكتساب المعرفة أكثر قيمة من المعرفة المكتسبة ذاتها ، مما يعني أن المعرفة معقدة دائما على جهل سابق ، وهذا الجهل ، المؤسس لكل فعل معرفي ، يحفز الذات إلى مزيد من التساؤل ، بحيث يكون تجدد المعرفة نتيجة لتجدد الجهل : " فلنكن نعرف كيف نسأل ، علينا أن نرغب في المعرفة . والحال أن هذا يعني أن نعرف أننا لا نعرف ^(١٨) . لما وظيفة السؤال ، فهي جعل الذات تنتهج سبيلا إلى الموضوع المعرفي بحيث يبعث انفتاحا على صعيد هذا الموضوع . فالتساؤل معناه **الكشف ، وانفتاح** ما ينصرف إليه سؤال السائل حين يسأل يتمثل في أن الجواب غير معين . وعليه ، فما يلتبس بسؤال السائل حين يسأل ينبغي أن يظل مطلقا بحيث توازن العناصر التي تنفي العناصر التي تثبت ، في انتظار القول الجسم . فكل سؤال لا يستكمل معناه ولا يستوفي مداه إلا إذا مر بطور هذا التطق وهذا الإرجاء اللذين يحيلانه (أي السؤال) إلى استفهام مفتوح ، أي أصيل ، لأن " كل سؤال أصيل يقتضي هذا الانفتاح ^(١٩) ، بخلاف ما نجد في الخطاب التعليمي مثلا ، حيث الأجوبة عن الأسئلة معدة سلفا ولا تنحو بالتالي نحو أي انفتاح ممكن . وهذا الاختلاف بين السؤال الأصيل والسؤال الزائف ، بين السؤال المفتوح والسؤال المنطوق ، يفرض على /جدامير/، رفعا لكل التباس محتمل ، أن يحدد مدى هذا الانفتاح ، بحيث لا يعني "اللامحدودية" ، بل يفترض " محدودية " دقيقة تتمثل في النطاق الخاص بألقى السؤال الذي ينبغي تجاوزه ، وإلا صار السؤال يقضي إلى الخواء واللامعنى .

على هذا النحو إذن ، يتبين كيف أن كل تجربة محكومة ببنية السؤال والجواب ، سواء اتخذت مظهر المعرفة أو مظهر النشاط التأويلي المتعلق بنص من النصوص ، بحيث يؤدي السؤال دور الكاشف لأنه وسيلة للافتتاح ودافع إلى المعرفة المستمرة والمتطورة . إنه أفق معرفي تلقاس مردوديته بمدى قدرته على التعدد الدائم ، أي بمقدار ما يبقى المراوحة قائمة بين الجهل المؤسس للفضول والمعرفة المأمولة ، بين النفي والإثبات ، بين الحرية منزّعة كل تجربة و " الدوكسا " (أي الرأي العام) بما هي كلية مرغمة وإجابة قبلية .

وتعتبر بنية السؤال والجواب هذه بنية حوارية بامتياز ينتهج المعنى بمقتضاها مسارا بنينا ، أي متارجحا بين قطبين يؤشر أحدهما على الثبات والآخر على التحول . وينتهي ذلك المسار إلى الإفضاء إلى شيء ما . ومع ذلك ، فإن المكون الذي يعقب هذه الحركة عند تحقق غاية البحث بواسطة السؤال يظل هو كذلك مطبوعا بهذه الحوارية : "لعل جوهر السؤال الذي يخطر بالذهن لا يتعلق بملاقاة الغاية منه، أي بالعثور على موضوع البحث كما لو كان مفتاح لغز ، بقدر ما يتعلق بملاقاة السؤال الذي يمهّد للافتتاح ، جاعلاً بذلك السؤال إجراءً ممكناً"^(٢٠).

٣ - ١ - ٢. ترى ما هي النتائج التي استخلصتها جمالية التلقي من هيرمينوطيقية السؤال والجواب ؟ لعل أهمها ، في المستوى التطبيقي خاصة ، ضرورة اهتمام المؤرخ الأدبي - كما يتصوره / ياوس / - بتحديد السؤال الذي يعتبر النص جواباً عنه ، بحيث لن تكون إعادة بناء أفق انتظار المتلقي (راجع : ٢ . ٣ . ٤ . ٣) ممكنة إلا إذا استطاع المؤرخ إعادة بناء هذا السؤال . وما السؤال في واقع الأمر سوى نسق الانتظارات الموجود قبل مزاولة القراءة والكتابة معاً :

- فالقارئ قبل شروعه في القراءة ، لا يكون ذهنه مجرد صفحة بيضاء تنطبع عليها متواليات النص ، بل فضاء تعمل فيه جملة من الأسئلة تتعلق في آن واحد بالشعرية الأجناسية التي ينتمي إليها هذا النص ، وبتفاعله الشكلي والمضموني مع نصوص أخرى ، وباستراتيجيته التخيلية التي تحقق انزياحه عن الواقع . أما حين يشرع في القراءة ، فهو ينتظر من النص أن يجيب عن أسئلته تلك ، بحيث يكون مهياً مسبقاً لتلقيه بطريقة معينة : " ففي هذه المرحلة الأولى من التمرس الجمالي ، لا تختزل السيرة النفسية لاستقبال النص أبداً إلى تعاقب حادث لمجرد انطباعات ذاتية . إن الأمر يتعلق ، خلافاً لذلك ، بإدراك موجه يتم وفق ترسيمة دالة جد محددة (...) . فالنص الجديد يثير في القارئ مجموعة من **الانتظارات وقواعد اللعبة** التي عودته عليها نصوص سابقة والتي يمكنها ، كلما تقدمت القراءة ، أن تعدل أو تلغ أو تغير أو تنسخ . ويندرج التعديل والتلقيح ضمن الحقل الذي تتطور داخله بنية الجنس، في حين يعين التغيير والنسخ حدود هذه البنية" (ص ٥٠ - ٥١).

- أما الكاتب ، فلا يكون ، قبل شروعه في الكتابة ، خاضعاً فقط لاشتراطات وإكراهات الشعرية الأجناسية والسجل الجمالي اللذين سيصدر عنهما نصه (وهي ما يشكل ألفه الخاص)، بحيث لا تعدو كتابة النص كونها إجابة عن هذا السؤال . ذلك أن " العمل الأدبي ، حتى في وقت صدوره ، لا يكون ذا جدة مطلقة تنبثق في صحراء خالية من الأنباء . فهو واسطة مجموعة من الإعلانات والإشارات ، المعونة أو المضرة ، والإحالات الضمنية والخصائص المألوفة ، يكون جمهوره مهياً من قبل إلى كيفية تلقيه " (ص ٥٠). وتعود هذه العلاقة بين أفق الكتابة وأفق القراءة بالذات إلى الخاصية الحوارية بين الألفيين ، أي جدلية السؤال والجواب ، سؤال المتلقي وجواب النص .

- لذلك ، يقتضي فهم النص فهم السؤال الذي يعدّ النص جواباً عنه ، بحيث يلزم المؤرخ الأدبي إعادة بناء هذا السؤال . وبهذا الاقتضاء يكف تاريخ الأدب عن كونه تاريخاً للأدب والأدباء ليصبح تاريخاً لأسئلة القراء وأجوبة النصوص ، وهو ما يشكل تطويراً لتاريخ الأدب ، ومن ثم تحدياً للنظرية الأدبية . وحين يعدّ بناء هذا السؤال لا يمكن بعد لهذا الأخير الاندراج في أفقه الأصلي ، لأن هذا الأفق متضمن دوماً ، وقبلها ، في الأفق التأويلي للقارئ الراهن : " فالفهم هو دائماً اتحاد بين الأفقين المستقلين زعماً " بتعبير / جلادامير / (ص ٦٠) .

وبدهي أن يستطيع المؤرخ ، بتبنيه هذا الإجراء ، أن يبرز بجلاء الاختلاف التأويلي في فهم النص بين الحاضر والماضي ، وأن يستوعب تاريخ تلقيه الذي يبرز العلاقة بين الأفقين ، وأن يعدّ النظر بالتالي في تلك البداية الخاطئة - بما هي مبدأ ميتافيزيقي خاص بفيلولوجيا ظلت إلى حد ما أفلاطونية - بداية جوهري شعري ... وراهن باستمرار يكشف عنه النص الأدبي ، وبداية معنى موضوعي ، محدد بشكل نهائي ، ويدركه السؤال فوراً في أي زمن " (ص ٥٨) .

٣- ١- ٣. وتجدر الإشارة إلى أنه إذا كان / ياكوس / قد استوحى جدلية العلاقة بين أفقي الكتابة والقراءة من / جلادامير / الذي استوحى بدوره هيرمينوطيقية السؤال والجواب من " جدلية السؤال والجواب : عند كولينجود / ، فإن بين المفكرين الآخرين اختلافاً جزئياً ، بخصوص الذاتي والموضوعي في الفعل التاريخي من جهة ، وبخصوص قصد المؤلف وقصد النص من جهة أخرى .

- فقيما يتعلق بالقضية الأولى ، توجد علاقة ثابتة بين قصد الأفراد الفاعلين في التاريخ والمعمار العام للتاريخ ، بحيث يميل / كولينجود / إلى اعتبار الأول محدداً للثاني ، مستخلصاً ، بتعبير

/جدامير / إن " فهم الأحداث التاريخية متوقف على بناء السؤال الذي مثل سلوك الأفراد التاريخيين ، مرة ثلث أخرى ، جواباً عنه ^(٢١) . أما /جدامير / فيعترض على هذه الأطروحة ، محتجاً بـ " التباينات الحاصل بين الفكر الذاتي الخاص بالفرد ومنحى الممارس العام للتاريخ ، ذلك لأن مجرى الأشياء عامة يهب نفسه لتجربتنا في صورة ما يرغم تخطيطاتنا وانتظاراتنا على التغير باستمرار ^(٢٢) .

- وفيما يرجع إلى القضية الثانية ، فالاعتراض نفسه قائم : فلئن كان / كولونجوود / يتصور أن السؤال المقصود بناؤه في أثناء تأويل نص من النصوص هو المتعلق بتجربة مؤلفه الفكرية ، لا فرق عنده بين نصوص فلسفية وأخرى أدبية ، فإن / جدامير / يحرص على تأكيد أن " السؤال الذي يتعين بناؤه لا يتعلق في الدرجة الأولى بالتجربة الفكرية للمؤلف ، وإنما يتعلق فقط بمضى النص ذاته ^(٢٣) .

هذا عن علاقة " جدامير " بـ / كولونجوود /. أما علاقة /باوس/ بـ / جدامير / ، فهي تنبني على اختلاف الأول عن أستاذه من جهة فهم طبيعة الصلة بين السؤال والجواب ، مما يعني اعتماده على /جدامير / ضداً على / جدامير / : " لقد أبرزت دائماً التحديد الفعال للفهم الجمالي هناك حيث يقتضي هذا الفهم تحديداً مسلياً بالنسبة لـ/جدامير /. وينطبق ذلك (...) على بنية الفهم في وضعية قائمة على السؤال والجواب ، حيث منحت المتلقي حق امتياز السؤال ، بينما يدعي /جدامير / منح النص الكلاسيكي سلطة مساجلتنا والحديث إلينا بأشياء كما لو كانت مقولة لنا وحدنا ^(٢٤) .

٤. التمرس الجمالي

٤ - ١. ليس " التمرس الجمالي " أو " الخبرة الجمالية "

(*l'expérience esthétique*) مفهوماً محورياً في جماليّة التلقّي فحسب ، بل هو مقولة أساسية في جماليّة الفن والأدب عموماً ، سواء تطرق الأمر بمحفل الإنتاج (أي المبدع) أو تطرق بمحفل الاستهلاك (أي المتلقّي) ، مادام أن تعريفه يكاد أن يكون واحداً في الحالتين. ولعل الأتيقّ الاهتمام بتجربة المحفل الثاني ، ليس فقط لأنّ الشّعريّة المعاصرة " قتلت " المؤلف وبوّأت القارئ مكانته ، كما فعل / رولان بارت Roland Barthes^(٢٠) ، بل كذلك وبالتخصيص لأنّ القارئ هو من " يحقق " النص .

وعسوماً ، يعني " التمرس الجمالي " في نظريات علم الجمال مختلف الإوالات النفسية والتخييلية المفترضة في سيرورة التواصل الأدبي والمسافة الجمالية ، تلك التي تجعل القراءة ، بما هي إعادة بناء استعارية يتمازج فيها اللعب واللذة ، تتخذ شكلاً تأويلياً . ولا يعني التأويل هنا مجرد تفكيك لشفرات النص ، بل استكشافاً وتنظيماً لبياضاته ، أي لمناطق الظل فيه المكوّنة من إيهامات وإضمّارات وإيهاعات هي ما يصنع كمونه الدلالي ، ويرقيّ القارئ إلى منزلة الكاتب .

٤ - ٢ . ويمثّل تنظير / ياكس / للتمرّس الجمالي بالنص قطيعة مع مدرسة فرانكفورت ، وذلك بحرصه على رد الاعتبار للمتعة الجمالية ضدّاً على إيديولوجية " السلبية " التي تؤمن بها هذه المدرسة . فهو يعتقد بأنّ " موقف المتعة التي يفترض الفنّ إمكانيّاتها ويثرها هو بالذات أساس الخبرة الجمالية . فلا يمكن بعدُ غضّ الطرف عن هذا الموقف ، وإنما ينبغي اتخاذه موضوعاً للتأمّل النظري إذا كنا نريد اليوم الدفاع عن الوظيفة الاجتماعية للفن ضدّاً على خصومها " (ص ١٢٥) .

ولئن كان / ياكس / يهاجم هنا صراحة / ث. و. أدورنو Th. W. Adorno/ ، الذي يدين الخبرة الجمالية بما هي متعة تخدم " المصالح الخفية للطبقة الحاكمة " (ص ١٢٧) ، فإنّه في العمق يعترض كذلك على النظرية المادية لـ/ج. لوكاش G. Lukacs/ الذي يفضل تجاهل مقياس المتعة ،

وبخاصة على نظرية / ب. بريخت B. Brecht / الذي ظل ، رغم احتفاله بالتلقي ، مرتاباً من علاقة " التماهي " التي تتحد بين المتلقي والعرض المسرحي، مما دفعه إلى التنظير لسيرورة " التباعد " التي تكسر هذه العلاقة وتثير في المتلقي تأملات نقدية محررة .

٤ - ٢ - ١ . ويمكن تحديد " التمرس الجمالي " بنص أدبي ما يكونه تلك العلاقة ، القائمة على مبدأ المتعة الخوي ، التي تنشأ لحظة التلقي بين الذات المتلقية والموضوع الجمالي . ولا يمثل هذا المفهوم إحدى مسلمات جمالية التلقي فحسب ، بل يمثل أيضاً منطلقها وألفها النظري : منطلقها لأن موضوعها هو تحليل الخبرة الجمالية للقارئ بالنصوص الأدبية . وألفها لأن تحليل هذه الخبرة هو نفسه تمرس جمالي ، لاسيما حين يتعلق الأمر بمؤرخ أدبي **راهن يسعى** إلى إعادة بناء ألق نص بعيد عنه في الزمان والمكان . هذا فضلاً عن أن المتعة الجمالية الحقيقية لا تشكل غاية بذاتها ، خلافاً لما يبدو ، وإنما هي - حتى وإن ظهرت بمظهر المعيش المنعزل في المعيش وعن المعيش - ذات قوة الوصل بين ألقين: ألق جمالي وألق تاريخي ، مادامت وتليفتها الجوهرية هي تحرير المتلقي من إكراهات اليومية . فالتمرس الجمالي يمثل دائماً تحرراً من شيء وتحرراً من أجل شيء آخر في الآن نفسه . فهو يخلص الوعي التخيلي للذات ، المتفاعلة مع موضوعها الجمالي ، من الهموم والإرغامات الواقعية . وهو من ناحية أخرى يجعل ذلك الخلاص مدخلاً لتجربة أو تجارب جديدة . وهو ما يتحقق من خلال سيرورة ثلاثية الأبعاد : " أولها أن الوعي ، بصفته فاعلية منتجة ، ينسج عالماً هو إبداعه الخاص ، وثانيها أن الوعي ، بصفته فاعلية متلقية ، يدرك إمكان تجديد إدراكه للعالم . وثالثها أن التأمل الجمالي يتبنّى حكماً يلتزمه العمل، أو يتقمص روح معايير فعل يرسم هذا العمل خطوطه الأولى التي

يتعين على المتلقّي إتمامَ تحديدِها ، وحينئذْ تفضي التجربة الخاصة بالذات إلى التجربة المشتركة بين الذات * (ص ١٣٠).

وتطابق هذه السيرة وقائفاً ثلاثَ تراتبٍ فيما بينها رغم استقلال بعضها عن البعض الآخر ، وهي :

- القدرة الإبداعية أو المهارة الشعرية (Poesia).

- تجديد الموضوع الجمالي لطريقة إدراك الذات المتلقّية للأشياء التي أفقدتها رتبةً اليوميّ نسفها وعلويتها، وهو ما يسمح برّد الاعتبار للمعرفة الحسية ، أساس التمرس الجمالي ، التي تم تهميشها لفائدة المعرفة التصورية (Aesthesis).

- تحرير التمرس الجمالي للذات المتلقّية مما يرهنها باليومي، وإعداده لها ، بواسطة مبدأ التماهي الجمالي ، لتحصل أعباء معايير جديدة في السلوك الاجتماعي ، فضلاً عن استردادها لحريتها على صعيد الحكم الجمالي (Catharsis).

ولاشك في أن جمالية التلقّي ، باتخاذها التمرس الجمالي موضوعاً للتأمل ومنطلقاً لكل فهم ممكن للعمل الأدبي ، قد فتحت آفاقاً جديدة للفكر النقدي والتاريخ الأدبي . ويسهمنا الآن تحديد المعالم الأساسية للقضاء الإستمولوجي الذي يكتنف مفهوم " التمرس الجمالي " هذا، كما تصوره / يانوس /، وهو بالإجمال يتراوح بين علم الجمال وعلم التأويل .

٤ - ٢ - ١. نظرة جمالية التلقّي للتمرس الجمالي نقطة نوعية تنضاف إلى نقطة نوعية أولى هي تلك التي مثلتها جمالية كل من م. دوفرين M. Dufrenne / و/ إنجاردن R. Ingarden .

٤ - ٢ - ١ - ١. فقد عمل الأول على إعادة النظر في موضوع علم

الجمال ، حيث أُلح على الوحدة بين طرفي التمرس الجمالي ، وهما "الموضوع الجمالي" و"الإدراك الجمالي" ، وذلك رغم تمييزه بينهما لأسباب إجرائية على نحو ما يجعل تلك الوحدة قابلة للتحليل في هيئة علاقة "مقصود" بـ "قاصد" . وبذلك فقد أسهم في تخلص فكرة الجمال من مدلولها الجوهرى الأفلاطوني، وجعل الجمالية تستعص عن دراسة أنطولوجية الصل الأدبي بدراسة الممارسة الجمالية نفسها كما تتحقق في الواقع . ومن ثم ، فقد مهد / دوفرين / لإبدال جديد في تاريخ علم الجمال ستركسه جمالية التلقي بالحاحها على البعد الثلاثي للتمرس الجمالي ، المتمثل في الإنتاج والتلقي والتواصل^(٢٦).

٤ - ٢ - ٢ - ٢ . أما / إينجاردن^(٢٧) ، فقد أمد جمالية التلقي بمفهومين محوريين ساعداها على تحديد سبورة التمرس الجمالي ، وهما : "الاتحديد (indetermination) والتحقيق (concrétisation) .

ويقصد بـ "الاتحديد" انطواء البنية النصية على بياضات أو فراغات هي بمثابة محفز أو محرك على التواصل بين الموضوع الجمالي (النص) والذات المتمرس به جمالياً (القارئ) . فالقارئ إزاء القضية الاتحديد ، هذه ، التي تحدث فيه حالة من التردد والارتباك ، يستنفر معرفته السباقية بمتواليات النص وكذا ذخيرته الثقافية من أجل تعبئتها ، أي جعلها دالة .

أما "التحقيق" (راجع : ٢ - ٢) ، فيقصد به "تفعيل" القارئ لموضوع الإدراك الجمالي ، أي تجهيز النص بمعنى قابل للتجديد كلما تغيرت الشروط التاريخية والاجتماعية لإدراكه ، أي لتلقيه . فالنص ، بهذا التصور ، بنية افتراضية تنطوي على تحفيزات تتطلب استجابات .

٤ - ٢ - ٣ . ويبدو أن أثر / جادلير / في تصور / ياونس / لمفهوم

"التمرس الجمالي" غير هين . ويعزى ذلك إلى أن علم التأويل لديه يقوم في قسمه الأكبر على تفسير مسألة الحقيقة بالاستناد إلى الخبرة الفنية ، حتى ليحلو للبعض أن يعتبر الهيرومنوطيقا موائمة على الصعيد الجمالي أكثر مما هي موائمة على الصعيد الفلسفي . لكن / يابوس / يعترض على هذا الاعتبار ، معتقداً بأن " ما تتطلبه هيرومنوطيقا / جادامير / من تطوير إنما يتعلق بمنطلقاتها الجمالية بالضبط ^(٢٨) ، وبأن هذه الثغرة الملاحظة في تصويره للتمرس الجمالي هي بالذات ما شكّل منطلق تأمله في الموضوع . ومرجع ذلك إلى أن " استقلال التمرس الجمالي عند / هيدجير / حكيم عليه بأن يظل استقلالاً ملتبساً ، وكذلك الشأن عند / جادامير / مادام أن مسألة الحقيقة ، التي يجعلها الفن حيز التطبيق ، تبقى ذات تعلق أونطولوجي على مسألة الخبرة التي يكتسبها الإنسان من علاقاته بالنشاط الجمالي الذي يولّده الفن ، إقتاجاً أو تلقياً أو تواصلًا ^(٢٩) .

وبمقدار ما كانت نظرية / يابوس / حول الخبرة الجمالية تتبلور ، كانت تتزاح عن تصور / جادامير / لها ، وإن كانت هذه النظرية في واقع الأمر تقدم أجوبة عن الأسئلة التي تركها هذا التصور معلقة ، بنهج استراتيجي شاملة تقوم على " تعريف الفهم الجمالي تعريفاً يبرز فاعليته حيثما كان يقتضي عند / جادامير / تجريده منها ^(٣٠) . وما من شك في أن الاختلاف هو الذي قاد / يابوس / إلى توجيه الانتقادات الآتية إلى أسناده :

- فالتحديد الذي يعكّنه / جادامير / للتمرس الجمالي لا يفي بإيضاح الخاصية الجمالية الصرفة . ذلك أن هذا التمرس يشترك مع التمرس الأصلي (أي غير الجمالي) في خاصيتين : أولاهما أن التمرس في الحالتين لا يمكنه أن يصل إلى معرفة حاسمة ، والثانية أن عليه أن يتمتع ليشمل تجربة الذات .

- كما أن التجربة الجمالية التي يولدها الفن تبقى عنده محصورة في العلاقة بين العمل الفني والوعي المعرفي المجردة من الفاعلية . فإذا كان المفروض في الذات ، عند / جادامير /، أن " تخوض في التجربة التي تُغَيِّر من يخوض فيها "، فإن مجال ذلك لا يجاوز إطار العمل الفني ونطاق ما يدوم ويبقى ، أي حقيقته .

- وعليه ، فإن / جادامير / لا يقرّ بإمكانية اكتساب التمرس بالفن قيمته من " الأنا " الذي يسمح لهذا التمرس بأن يمدّ جسراً نحو " الأنت " الغريب في شكل تمرّسٍ بالذات (expérience de soi) متمرساً بالآخر (expérience d'autrui).

- ويقدّر ما تبنّر هيرمينوطيقا / جادامير / الفلسفية اهتمامها على الفهم الحوراي للذات في الموضوع، فهي تهمل بعداً آخر ينبع من المصدر نفسه ، ألا وهو فهم الآخر في غيرته . وهذا البعد المهمل هو ما ستأخذه هيرمينوطيقا / ياموس / الأكبدة على عاتقها ، وذلك بتوسلها ، من أجل فتح الألقى الغريب لعالم الآخر ، بالسؤال : كيف ؟ لا بالسؤال : ماذا ؟ وفي هذا الصدد ، يقول / ياموس / : " إن التمرس الجمالي ، الذي يغيّر من يقوم به ، ليس فقط تمرساً بحقيقة يجعلها الفن حيز التطبيق ، وإنما هو أيضاً - وبالنسبة إليّ أساساً - تجربة فهم الخاصية الغريبة للنص بما هو طريقة أخرى للوجود (...)، وإمكان يتيح للإنسان أن يكون غيره^(٣١) .

ورغم هذا الاختلاف بين / ياموس / و/ جادامير / حول مفهوم التمرس الجمالي ، فإن بينهما وجوه اتفاق نستعير من / ياموس / نفسه تحديده لها بقوله : " لولا النقد الذي وجهه / جادامير / للزرعة التاريخية، ولولا نظريته حول الخاصية التاريخية وآفاق التجربة التي

تُبَيِّنُ الوعي، ولولا مبدأ تاريخ الآثار الذي صاغه (والذي مفاده أن الإنسان لا يستطيع فهم حدث إلا في ضوء نتائجه ، ومن ثم لا يسعه فهم العمل الفني إلا بتحديد أثره)، ولولا تجديده للثالوث التأويلي المؤلف من الفهم والتفسير والتطبيق ، ولولا أطروحته حول حوارية كل فهم (موضوعه الخطاب الأجنبي أو البعيد في الزمن) - لولا كل هذا ما كان بالإمكان تصور المهمة التي نذرت لها نفسي ، وهي أن أتصاعل عن آثار التمرس الجمالي ، تاركاً سؤال الحقيقة معقفاً ، هذه المهمة التي جعلها الفهم ممكنة ولما يتم التأمل التاريخي ولا المفهنة الفلسفية^(٣٦).

• • •

خلاصة

لعل من أبرز النتائج التي يمكن استخلاصها من هذا التاصيل المفهومي لجمالية التلقي أن استعارة / ياوس / من بعض النظريات لمفاهيم إجرائية ومن بعض المناهج لأساليب تحليلية لا تعني دالما تبنيه المحايد لهذه المفاهيم في حرافيتها وترداده الأمين لهذه الأساليب في خصوصيتها . فهو كثيراً ما يطورها لتكون مناسبة لنفسه الفكري ويطوعها لتصبح خادمة لبرنامج النقدي . مما يجعل جمالية التلقي منهنية على أسس فلسفية متينة ومحقة مع ذلك لفرادة تميزها عن باقي المساعي المعاصرة الرامية إلى تجديد طرائق مقاربة الظاهرة الأدبية . بل إن / ياوس / غالباً ما اصطبغت كتاباته البرنامجية بنزوع سجالي صريح يتمثل في مجادلته لبعض الفلاسفة والنقاد واعتراضه على تصوراتهم . فهو في آن واحد لا يريد لمشروعه أن يكون واجهة تنباهي باستعراض النظريات والمناهج السابقة ولا أن يدعي لنفسه الانطلاق من

الصفحة . إن هذا المنظور للتلقي يبدأ أولاً ودائماً بتلقي نظريات الآخرين. ولعل هذا يغري بالقول مع / جون ستاروباتسكي /: " إن اللذة التي استشعرتها والفائدة التي اجتثتها من قراءة أصل / ياوس / متعلقان إلى حد كبير بهذا الافتتاح على الحوار (الذي يبلغ أحياناً حل الجدال) وبهذا الحرص على عدم إغفال ما يجب الاهتمام به وبهذه الجراءة على الحسم والقرار والجمارة على رفض كل انتقالية مريحة وعطسى اتخذ المواقف المناسبة حين تعن المشكلات الجديدة والحلول الجديدة عن كونها مثمرة . زد على هذا أن / ياوس / لا يتفك ينقح نظريته بل ويتجاوزها على مر الأعوام " (ص ٨).



الهوامش

(١) انظر مقدمة "جون ستاروبينسكي Jean Starobinski" الهامة للترجمة الفرنسية لكتاب "يوس" "المعونة بـ" Pour une esthétique de la réception " . وقد ترجمه عن الألمانية " كلود ميار Claude Maillard " ، باريس ، منشورات Gallimard ، ١٩٧٨ ، ص ١٤ .

(٢) أهم هذه الكتابات متضمن في مؤلفه السابق ذكره . ونظراً لاهتمامنا بالناصر عليها وحدها ، استقلنا من الآن فصاعداً بتحويل النصوص المستشهد بها من هذا المؤلف بأرقام الصفحات المحال عليها موضوعة بين قوسين .

(٣) لابد من الإشارة هنا إلى أن / يوس / لا يصرح دعماً بالأسلوب المعرفية التي استلهم منها جهازه المفهومي . ولنفترض أن لموقفه هذا سببين : أولهما أن نظريته سليمة طبيعية ومنطقية للفكر الألماني خاصة (الهيرميوطيقا والفيلولوجيا)، مما يجعل مفاهيمها معرفة بذاتها ، أي من داخل التقليد الذي تدرج فيه . ومن ثم تستلضي عن التحديدات والشروح الموسوعية . وثانيهما أن القارئ - وهو حتماً قارئ عارف وخبير - على دراسة وإلمام تسلم بالمصطلح التي استوحى منها مفاهيمه ، مما يحبه **من تأصيلها . وفي كلتا الحالتين** ، لا ملأ من الاعتراف بأن محفوظاتنا وصل هذه المفاهيم بأسسها الإستمولوجية لن تكون بمسيرة ، لأن هذا الإجراء يقتضي الرجوع إلى الميثاق الجمالية ، وهو ما يندر عليها لجهلنا للغة الألمانية . بحيث نستعبد في تأصيلها على بعض الترجمات الفرنسية

* انظر الملحق بالهامش ٩ .

4) Jean-Paul Sartre : "Qu'est-ce que la littérature ? ", Situations II, Gallimard, Paris, 1948, p. 91

5) Idem, p. 94.

6) Goethe Picon : "Introduction à une esthétique de la littérature ", Gallimard, Paris, 1953, p. 34.

7) Arthur Nain : " La Littérature et le lecteur ", éditions universitaires, Paris, 1959, p. 57.

8) Voir Hans Robert Jauss : "Pour une herméneutique littéraire", traduction française, Gallimard, Paris, 1988.

* أي جعل الشيء رافداً أو أثراً .

9) D'après Jauss : "L'usage de la fiction en histoire", in. Le Débat, n : 54, Mars-Avril 1980.

10) D'après Jauss, in. "pour une esthétique de la réception", op. Cit, p. 118 - 199.

11) Idem, p. 119.

12) Wolfgang Iser. "L'Acte de lecture", éd. Pierre Mardaga, Bruxelles, 1976, p. 48.

13) "Pour une herméneutique littéraire", op. Cit; p. 25 - 26.

- 14) *Idem*, p. 26.
- 15) Ed. Husserl : "Idées directrices pour une phénoménologie", traduction française, Gallimard, Paris, 1950, p. 298.
- 16) *Idem*, p. 278.
- 17) *Idem*, p. 278.
- 18) Gadamer : "Vérité et méthode", traduction française, Seuil, 1976, p. 209.
- 19) *Idem*, p. 209.
- 20) *Idem*, p. 212.
- 21) *Idem*, p. 217.
- 22) *Idem*, p. 219.
- 23) *Idem*, p. 219.
- 24) Hans Robert Jauss : Réponse à Claude Piché.
- (ملحوظة : الإحالة هنا على دراسة مترجمة إلى الفرنسية أرسلها إلى المؤلف دون إشارة منها إلى المجلد التي نشرت فيها وإلى تاريخ ذلك).
- 25) Roland Barthes : " La mort de l'auteur", in. Le Bruissement de la langue, Paris, Seuil, 1984. P. 61 - 67
- 26) Voir, Milieu Dufrenoy : "Phénoménologie de l'expérience esthétique", Paris, P.U.F, 1953 (2 vol).
- 27) Voir : "Roman Ingarden : l'œuvre d'art littéraire", Lausanne, L'Âge d'Homme, 1983, (Première édition allemande 1931).
- 28) Jauss : Réponse à Claude Piché, op. Cit.
- 29) *Idem*.
- 30) *Idem*.
- 31) *Idem*.
- 32) *Idem*.



جماليات بنية الشكل الروائي

في «الزيتوني» بركات»

بوشوشة بن جمعة

ينتسب نص " الزيني بركات " لجمال الغيطاني^(١) شكلاً إلى تقنيات الرواية الجديدة من حيث نظام الأحداث وأساليب السرد ومواقع الرواة وذلك دون اعتبار ما ألفصحه عنه مؤلفه في أكثر من حوار من محطيات تتصل بخلفيات كتابته له ومرجعيات تشكيلة لعالم مثله الحكائي وأنساق خطابه السردية ومقاصده الظاهرة والمضمرة من إنشائه في مرحلة تاريخية دقيقة من تاريخ مصر الحديث والمعاصر . فإن ما ورد في كل أحاديثه عن عمله الروائي هذا - على أهميته . لا يمكن اعتباره إلا بالقدر الذي **يجوره النص** ، وذلك لأن رأي المؤلف في عمله الإبداعي إن هو إلا رأي من جملة ما يصدر في شأنه من آراء ونتيجة من مواقف تتألف وتتخالف في أن ، معبرة عن جدلية الممارسة النقدية في غنى مقارباتها وما تتميز به من تنوع الرؤى وثراء المذاهب الفنية التي تنتمي إليها . فالمرجع الأخير لمعرفة جماليات النص الأدبي أيا كان النوع الذي ينتمي إليه - وهنا النوع الروائي - هو النص ذاته . وبناء على كل ما تقدم فإن مذهبنا في تحليل جماليات بنية الشكل الروائي في " الزيني بركات " ، سيكون بمنأى عن نوايا جمال الغيطاني السابقة للتأليف وتعاليقه اللاحقة له . ثم إنه ليس في تصورنا أن نجرد من نص الزيني بركات بنية روائية مطلقة ولا أن نستبطن منها قوانين السرد وإنما مقصدنا تحليل علامات دالة في شكله ، من حيث تمثيلها مدخلا من المداخل المحتملة إلى مدلوله ، أو من حيث هي سبيل إلى نحسن به من أبعاد تلك المدلول وهو الابدع الشكلي .

١. " الزيني بركات " وحداثة بنية الشكل الخارجي

قسم الكاتب جمال الغيطاني روايته إلى سبعة سرادقات ، يحصل بعضها عنواناً يشي بمضمونه أو يفصح عن مثله الحكائي . فعنوان السرادقات الأول يدل على تحول السلطة من علي بن أبي الجود إلى الزيني بركات ، بينما يشي عنوان السرادق الثاني إلى ما سيحالف الزيني من توفيق من خلال صيغة " شروق نجم الزيني بركات ، وثبات أمره ، وطلوع سعده ، واتساع حظّه " . ثم يختفي اسم الزيني من السرادق الثالث الذي يقوم على ذكر وقائع حبس علي بن أبي الجود ، في حين ترد السرادقات الرابع والخامس خاليين من العناوين التي تعود في السرادقين السادس والسابع ، حيث نجد إشارة إلى قرية كوم الجراح موطن الشيخ أبي السعود .

وتتفاوت السرادقات السبعة فيما بينها من حيث الطول والقصر . فبينما تشغل الثلاثة الأولى منها ١٦٠ صفحة من الرواية ، لا تمتدّ الأربعة الباقية إلا على مدى ٨٠ صفحة .

ويتكوّن كل سرادق من عدد من المقاطع السردية ، أهمها تلك التي تحمل اسم شخصية من شخصيات الرواية ، ويتصدّرها سعيد الجهيني الذي يتكرّر اسمه في تسعة منها ، فزكرياء بن راضي في خمسة وأخيراً عمرو بن الحوي في ثلاثة فحسب . ولا وجود لمقاطع سردية يسبقها اسم الزيني بركات إلا في القليل النادر ثمّ في بعض المقاطع الأخرى موسومة بالتواريخ وأخرى مقترنة بالمكان .

وتعد هذه البنية العامة التي أخضع إليها جمال الغيطاني الشكل الخارجي لروايته " الزيني بركات " ، مظهراً من مظاهر حداثةا في

مستوى الشكل الذي يبقى مستحدثاً في الرواية العربية التي كانت تقسم في شكلها العام الخارجي إلى أرقام أو فصول .

٢. بنية الفضاء : القاهرة المدار ، ومصر المدى ، اتغلق المكان ، دائرية النص

تتميز رواية " الزيني بركات " بوحدة الفضاء الذي تدور بين أماكن قراره وانتقاله ، الاختيارية منها والإجبارية ، الأحداث وتتحرك بين أرجائه الشخصيات . فالقاهرة هي الفضاء / المدار في هذه الرواية: بيوتاً وشوارع وأحياء ومعالم تاريخية وتراثية ، بينما نجد مصر البلد هي المدى ، من خلال حضور قرية كوم الجراح بالصعيد. تفتتح الرواية على فضاء القاهرة الذي ينقل مناخاته الغائمة ، المترقبة والمتوجسة الرحالة البندقي فياسكونتي جاتقي ، وتغلق عن ذات الفضاء الذي يبعث على الضيق ويثير الخوف ويولد التوتر والتأزم . وبذلك تسهم بنية الاتغلق في تحديد دلالات الفضاء . ثم إن هذا الفضاء يتحاور فيه التاريخي : العهد المملوكي : القاهرة المملوك . والحديث : القاهرة الناصرية في الستينات من القرن الماضي . والاتغلق سمة مشتركة بين كل الفضاءات التي ترسمها الرواية ، والتي وإن أوحى بعضها بالانفتاح كالشوارع والمقاهي والحواري . إلا أنها فضاءات سجنية تمارس فيها أشكال من القهر المادي والمعنوي ، مما يجعل اتغلق الفضاء في تعذبه وتنوعه يوحي بالأزمة في مستويات : الذات والمجتمع والإنسان ، ويعطي للرواية شكلاً دائرياً ، حيث تفتتح الرواية على القاهرة لتنتقل عليها ، فتكرس قسامة المكان وتشظي إرادة الإنسان .

٣. بنية الشخصيات : تداخل الوظائف ، تباين المصائر

تجدر الإشارة في البدء أن جمال الخطاطي لا يقدم في روايته

شخصيات جاهزة بل يعرض شخصيات مشروعا يتكامل وعيها ومن ثم دورها عبر مسار الرواية ومسالكها ومن خلال ما ينشئه النسيج الحكائي من علاقات بينها تتراوح بين الألفة والتناظر ولا تستقر على حال ، إنما هي في صيرورة بحكم تطور الوعي وتناميته لدى كل منها . وهي شخصيات تتميز ببنيتها المفتوحة منذ فلتحة الرواية وعبر مسارها قبل أن يتحول ذلك الانفتاح إلى انغلاق في النهاية بحكم ما يشهده كل منها من مصير مطوم بحمل إيقاع الفاجعة والمأساة بعد أن تكون قد قامت في الرواية بدور أو بأدوار مطومة . وهو ما يبين عن دقة هندسة الغطائي لنصه الروائي ، حيث لم يترك أي عنصر من عناصر بنائه للمصادفة ، مما يوفر سمة الإقناع لشخصياته .

كل ذلك يعكس بعض **رواسب الرواية العربية التقليدية** التي تجعل الراوي الكاتب ، العالم .. ، والذي يمنح الشخصيات حضوراً ويحدد لها المسار قبل أن يختار لها المصير الذي يراه ملائماً لها في النهاية . وهذا النوع من الرواية أخذ في الانحسار في الرواية العربية المعاصرة .

٤ . بنية الأحداث والتاريخ : عود على بدء

تعدّ البنية الحديثة من علامات الاصطناع في العمل السردي قصة كان أم رواية ، ذلك أن القاص ، والروائي ، يخالف المؤلف في نسق إيراد الفعل القصصي ، أو الروائي ، فلا يتم تقديم الأحداث وفق النسق الزمني الحقيقي الألفي والذي يجعل منها تاريخاً ما ، ولكن ترد تلك الأحداث وفق تصور آخر يعرضها فيه الكاتب على القارئ .

تخضع رواية " الزيني بركات " ، من حيث تركيبها الحدثي

ج. ما بعد الهزيمة — الزمن الثالث .

يمكن أن نرسم إلى هذه الأرملة الثلاثة — (أ) و(ب) و(ج) .

(أ) — يقتصر الزمن الأول بسنة ٩٢٢هـ/١٥١٧م : تاريخ هزيمة مصر على يد العثمانيين في معركة مرج دابق ، بينما يقتصر حاضراً بهزيمتها أمام إسرائيل في حرب الأيام الستة عام ١٩٦٧ . ويقوم بسرد وقائع هذا الزمن ساردان هما الرحالة البندقي فياسكونتي جاتي والمارد / الكاتب .

(ب) — يبدأ الزمن الثاني من عام ٩١٢هـ/١٥٠٧م ويتواصل إلى حدود يوم ١٥ شعبان من عام ٩٢٢هـ/١٥١٧م . وهو يصور مجمل الأحداث التي وقعت في عهد السلطان قنصوه الغوري الذي يحكم ممالك مصر ، ويوقف عند هزيمة مصر على يد العثمانيين . فيكون هذا الزمن قد امتد لفترة ١٠ سنوات ، لكن الكاتب لا يتوقف عند كل تلك السنوات بل يحد إلى التركيز على البعض منها مقابل تغييبه البعض الآخر بحكم خلوه هذا الآخر من الأحداث المهمة فيما نعتقد . فهو يتوقف عند الوقائع التي جرت في أيام ٨ و ١٥ و ١٧ شوال و ١٧ و ٧ ذي القعدة من ٩١٢هـ/١٥٠٧م . ولأحداث أول محرم من عام ٩١٣هـ/١٥٠٨م . ورجب من عام ٩١٤هـ/١٥٠٩م وذي القعدة من عام ٩٢٠هـ/١٥١٥م وجمادى الأولى و ١٥ شعبان من عام ٩٢٢هـ/١٥١٥م . وهكذا فإنه يسقط أعوام ٩١٥هـ/١٥١٠ ، و ٩١٦هـ/١٥١١ ، و ٩١٧هـ/١٥١٢ ، و ٩١٨هـ/١٥١٣ ، و ٩١٩هـ/١٥١٤ ، و ٩٢١هـ/١٥١٦ . وهي سنوات لظنها تشير إلى استقرار الأوضاع واستتباب الأمن في مصر المماليك — ظاهرياً على الأقل — ثم تتلاحق الأحداث إثرها ، قبل أن تدرك نهايتها المتمثلة في هزيمة مصر المماليك أمام العثمانيين الذين دخلوها وعاثوا فيها فساداً .

(ج) - يقترن الزمن الثالث بالفترة التي أعقبت هزيمة مصر على يد العثمانيين، ومصر المستعبدات / الناصرية على يد الإسرائيليين . وما خلفته هذه الهزيمة في النفوس من سوء التوقع . ويؤسس لهذا الزمن وجود عام ١٩٢٣هـ / ١٩٠٨م ، الذي يقترن بدخول العثمانيين القاهرة .

فالزمن الأول (أ) وهو زمن الهزيمة ، والثاني (ب) ، وهو زمن ما قبل الهزيمة ، ماضيان بالنسبة إلى الزمن الثالث (ج) ، وهو زمن ما بعد الهزيمة ، والذي يتواصل في الزمن الحاضر ، وهو الزمن الذي يشكل زمن السرد الرئيسي وهو الحاضر ... :

- حاضر الكتابة : ١٩٧٠ - ١٩٧١ .

- حاضر القراءة : سنة ٢٠٠٠ .

فالأحداث المروية ترجع في مداها البعيد إلى مطلع القرن ١٩٥٠هـ / ١٩٦٠م ، حيث هزمت مصر المملوكية على يد العثمانيين ، وفي مداها البعيد إلى المستعبدات (الحكم الناصري) ومطلع السبعينات غداة وفاة عبدالناصر ، وهي الفترة التي انقضت بالفقر قبل أن تشهد الهزيمة عام ١٩٦٧ أمام إسرائيل .

كل هذا يجعل أحداث رواية "الزيتي بركات" تستغرق مرحلتين من واقع مصر الحديث أولاها مرحلة الممالك وثانيها المرحلة الناصرية، وإن جاءت هذه المرحلة الثانية مضمرة لا مطنة ، يرمز إليها ولا يعن عنها ، بلتح إليها ولا يصرح بها . وتكون بنية الزمن دائرية، حيث تعرض فاتحة الرواية مناخات الهزيمة وكذلك نهايتها . ومن ثم تتماثل بنية الزمن مع بنية الفضاء للدلالة على تدمير إرادة الإنسان وتمكن الإحساس بالفقر وضيق السجن منه . فالرواية تتفتح على

النهائية قبل أن تنطلق عليها ، مما يكمّر الخط الألفي للزمن من خلال تداخل الزمنين الحاضر والماضي وتراوحهما ، وهو ما يمثل مظهر حدثية يجعل من رواية " الزيني بركات " ، نصاً حدثياً ينتمي إلى تيار جديد في الكتابة الروائية العربية هو " الرواية الجديدة " أو "رواية الواقعية الجديدة" . وهو نمط أفرزته ظروف موضوعية متأزمة وسمت والبع مصر المستينات ومطلع السبعينات وأثرت بعض في جيل مثقفي تلك الفترة من الأدباء الشبان وحفزتهم على البحث عن أشكال فنية جديدة في الكتابة تكون قادرة على استيعاب إشكاليات تلك المرحلة وتحدياتها .

وهذا الشكل الدائري لبنية الزمن المنطقي في الرواية التي تنتهي إلى النقطة التي بدأت منها ، يوحي بالإستمرار : استمرار الماضي في الحاضر وبالتكرار : التاريخ **البعيد : مصر المملوكية**، يعود نفسه حديثاً : مصر الناصرية ، وذلك بالرغم من توفّر الرواية على نهاية معطومة لها .

٦. صيغ السرد

إن صيغ السرد في رواية " الزيني بركات " - توافق - أو تكاد - أقسام الزمن الثلاثة . فالزمن الأول (أ)، يستقلّ - أو يكاد - عن الزمن الثاني (ب)، وهذا الأخير يستقلّ - هو الآخر - أو يكاد - عن الزمنين (أ) و(ج)، بينما يستقلّ الزمن الثالث (ج) - أو يكاد - عن الزمنين (أ) و(ب). وهكذا فإنّ الأزمنة الثلاثة موزّعة على مقاطع سردية متّحدة ومختلفة رواية حيث يتولّى السرد فيها راويان هما الرحالة والسارد / المؤلف .

وتتلّث صياغة الأحداث - على هذا النحو - شكلياً أهمية فترة ما قبل الهزيمة : الزمن الثاني (ب)، ثم فترة الهزيمة : الزمن الأول(أ) وما بعدها أي الزمن الثالث (ج). وهي تمثّل حاضر المعاناة .

وقد ورد كل مقطع من المقاطع السردية التي يمثلها كل زمن مجزأ إلى عدد من الوحدات السردية تبرز أهمية فترتي الهزيمة وما قبلها خاصة .

فالمقطع (أ) وهو المقطع الأول الذي يفترن بالهزيمة ، به تفتح الرواية وتختتم في آن . يبدأ بوصف الرحالة الإيطالي لمشاهداته للقاهرة ، وهي ترقب خبر الهزيمة التي حلت دون أن يتم الإعلان عنها . وهي هزيمة المماليك ماضياً وهزيمة مصر الناصرية في حرب ١٩٦٧ حاضراً . ثم يحتم بوصف ذات الرحالة الإيطالي للقاهرة وقد حلت بها الهزيمة ودخلها العثمانيون . فهذا المقطع السردى يشد الرواية من طرفيها الأول والأخير فيكون تبعاً لتلك القصة الإطار .

أما المقطع (ب) وهو المقطع الثاني فيقوم على رسم فترة ما قبل الهزيمة وما سادها من مناخات رعب وفقر واستلاب للإرادة الفردية والجماعية . وهي الممارسات التي طبعت العهدين المملوكي والناصري لمصر . وهو يشغل الحيز الأكبر من الرواية إذ في ضوئه تفهم الأسباب التي أدت إلى الهزيمة وأسهمت مباشرة في حدوثها .

بقي المقطع (ج) وهو المقطع الثالث والأخير فإنه يركز على رسم فترة ما بعد الهزيمة وما كان لها من أثر أليم في النفوس . وهي الهزيمة التي لم تكن متوقعة من المؤلف وجيله ، والشعب المصري والأمة العربية على حد سواء .

وقد وردت الوحدات السردية على اختلاف المقاطع التي ترجع إليها في الأقسام السبعة التي تمثلها المراحل ، ينسب متفاوتة لا يمكن تفصيلها ، فضلاً عن تبين حجمها . غير أن ما يمكن أن يلاحظ هو أن الماضي يثقل على الحاضر ويلجّ على سيورة الرواية . فالسرد مبنى

على مبدأ التقطع والتراوح المستمر بين الأرمنة الثلاثة ، وبين الخطاب غير المباشر والخطاب المباشر ، وبين النظر في الخارج والنظر من الداخل . كل ذلك بحكم حداثة طريقة السرد الذي ورد بلسان المتكلم ، ويقوم به راويان معطومان هما الرحالة البندقي والمارد المؤلف وهو الغيطاني نفسه . ويتوجّهان بهذا السرد إلى مخاطب معيّن هو القارئ .

أمّا الزمن فهو المضارع عادة إلا ما تطّبق بالرجوعات إلى الوراء . والأسلوب مباشر شبيه بلغة الباطن من خلال توظيفه للمدونات والمذكرات والشهادات . فيجيء الكلام في الحاضر - أغلب الأحيان - في شكل جمل فعلية في المضارع ، وجمل اسمية تصف أحياناً أو تكشف أو تجادل وتستفهم .

إن الانغلاق بسم بنية الشكل الروائي في " الزيني يركات " ومختلف عناصرها التي تسهم في تشكيل عالم هذه الرواية من فضاءات وشخصيات وأحداث . وهو انغلاق جعل الشكل يكون دائرياً تنقسي فيه البداية والنهاية ، المنطلق بالمنتهي ، ثم إن الشكل بما يقوم عليه من تداعل الأرمنة ووجهات النظر إلى الأحداث ليس مجانياً بل يستجيب لمقتضيات الموضوع : معاناة جمال الغيطاني لآثار تاريخ مصر المملوكية والناصرية في حاضره ، وهو تاريخ الهزيمة ماضياً وحاضراً . ثم إن حداثة الشكل في هذه الرواية تتجلى في صياغتها الفنية المبتكرة وفي مذهب كتابتها الذي يتميز ببعدين : واقعي ورمزي ، يتجسّدان في توظيف الغيطاني للشكل التاريخي في الكتابة الروائية .

الهامش

(*) جمال الغيطاني : الزيني بركات ، دار الجنوب للنشر ، تونس ، ١٩٩٧ .



تنويه

- نشر بالعدد "34" من علامات بدءاً من ص "214"، موضوعاً بعنوان : " نظرية التناص" بقلم الأستاذ - المختار حسني - .
- وحقيقة البحث .. أنه ترجمة مقال - لبيير مارك دوبيلازي - بالعنوان نفسه الذي نشر.
- لذا .. لزم التنبيه.

" علامات "

فهرس المجلد الخامس

- إبراهيم : السيد
- ع ٢٦ ما بعد الحداثة - نظرة في تاريخ المفهوم
- إبراهيم : عبدالله
- ع ٢٤ التلقي والسياقات الثقافية - السرد أمونجا
- ع ٢٦ الهند - بحث في الخصائص النوعية
- أبو مدين : عبدالفتاح
- ع ٢٦ الجواهري !.
- أبو هيف : عبدالله
- ع ٢٦ تجديد السرد الروائي : تجربة في سورية
- أحمد : محمد فتوح
- ع ٢٤ الرمز في القصيدة الحديثة
- أرحيلة : عباس
- ع ٢٤ مع أول مقارنة بين الشعر العربي والشعر الأوروبي
- برهم : لطيفة إبراهيم
- ع ٣٥ اتجاهات تلقي الشعر في النقد العربي المعاصر
- بناني : عز العرب لحكيم
- ع ٢٤ من العلم إلى الفهم في ضوء ظاهرة الإدراك

* بن جمعة : بو شوشة

جماليات بنية الشكل الروائي في " الزيني بركات " ع ٣٦

* بنحدو : رشيد

القوام الإيمتمولوجي لجمالية التلقي ع ٣٦

* بو طيب : عبدالعالي

مستويات دراسة النص السردي ع ٣٥

* بو عزّة : محمد

التشكيل اللغوي في الرواية (مقترح) نظري ع ٣٣

* بو علي : عبدالرحمن

أشكال المصار الفني في الرواية العربية الجديدة ع ٣٣

* بو قرورة : عمر

الشعر الجزائري بين التراث والحداثة ع ٣٤

* جابر : يوسف حامد

" تحليل الخطاب الشعري " بن النظرية والتطبيق ع ٣٤

* الجوة : أحمد

الشعر العربي الحديث بين الإبداع والتلقي ع ٣٥

* حبيب : سامية

دلالات في الدراما الشعرية العربية ع ٣٥

* حسني : المختار

نظرية التناص ع ٣٤

- حسين : سليمان
- الطريق إلى النص : قراءة في عناصر القص
- ع ٣٣ في رواية الطريق إلى الشمس
- الحكمي : عبدالوهاب علي
- ع ٣٤ النص والثقافة
- حمود : ماجدة
- ع ٣٥ جماليات البساطة في رواية أصوات الليل
- خضير : ضياء
- ع ٣٤ مكانة المثقفي في الأدب المقارن
- خطاب : عزت
- ع ٣٦ ملتون : شاعر الفريوس المفقود
- الداهي : محمد
- ع ٣٣ التداولية والسميائية - أ. ج كريماس وأ. لندوفسكي
- دعبس : سعد
- ع ٣٥ اللغة العربية والتكوين الثقافي لطلاب الجامعة
- رباحة : موسى
- ع ٣٦ تجليات المتنبي في نصوص من الشعر العربي الحديث
- الربيعي : إسماعيل نوري
- ع ٣٦ القراءة .. حدود حق المعنى
- السامرائي : ماجد
- ع ٣٤ " المنفلوطية " وظاهرة الحزن في الأدب العربي الحديث

- سمير : حميد
- ع ٣٥ المؤلف في التراث الأدبي : موت أم حياة
- الشرع : علي
- ع ٣٣ " مرايا محمود درويش " في هي أغنية و.. ومرد أقل
- شبيحة : عبد الحميد إبراهيم
- ع ٣٤ الإحذاء السيميوطيقي في قراءة النص المسرحي
- ع ٣٦ دور القارئ في تشكيل النظرية الأدبية
- عبود : عبده
- ع ٣٣ نحو مفهوم استقبالي لعالمية الأدب العربي
- عويد : حاتم
- ع ٣٢ أسلوبية الشعر في كتاب "الأسلوبية" لجوال كارد - تامين
- العدواني : معجب
- ع ٣٣ تشكيل المكان في الرواية النسوية السعودية
- العلوي : حافظ إسماعيلي
- ع ٣٤ مدخل إلى نظرية التلقي
- عيد : حسين
- ع ٣٥ الاغتراب والإبداع
- الغريبي : خالد
- ع ٣٤ الشعر ومستويات التلقي
- الغزي : ثامر
- ع ٣٣ القراءة الأسلوبية بين الإنشائية والهيكلية
- ع ٣٥ مفاهيم الشعرية - دراسة مقارنة

• فتح الباب : حسن

تضالفر الواقع والميتافيزيقا في ديوان " محطات للتعجب "

ع ٢٣ للشاعر علوي الهاشمي

• فلزاي : عبدالسلام

ع ٢٥ وضعية النقد الأدبي في المغرب

• محمد بن بو عليبة

ج ٢٢ الخطاب النقدي العربي الجديد وإشكالية المعنى

• فيدوح : عبدالقادر

ع ٢٤ ألفة النص ومستويات التلقي

• القمري : بشير

ع ٢٣ فرانسوا روصي

• لحمداني : حميد

ع ٢٦ الترجمة الأدبية - ما مدى مشروعيتها

• مبروك : مراد

جماليات التشكيل المكاني في " البكاء بين يدي

ع ٢٤ زرقاء اليمامة "

• محمود : حسني

ع ٢٤ بناء المكان في " سداسية الأيام الستة لإميل حبيبي

ع ٢٦ وعي الحكيم .. من الشباب إلى الشيخوخة

• محمود : لقمان

ع ٢٤ الشاعر العراقي الكبير عبدالوهاب البياتي

• مرتاض : عبدالملك

ع ٣٤ نظرية التفويض : (مقدمة المفهنة والتأسيس)

• مفتاح : محمد

ع ٣٥ بعض خصائص الخطاب

• الملا : أسامة محمد

ع ٣٣ البذر .. المنفى / الحلم - محاولة في القراءة

• المناعي : مبروك

ع ٣٣ شعرية السواد في كافوريات المتنبي

• المودن : حسن

ع ٣٣ التكثيف في رواية " بندر شاه " للطبيب صالح

• الموسوي : محسن جاسم

ع ٣٥ شيمص هيلي : الشاعر ومحنته

• النعسي : حسن

ع ٣٤ ملاح الفعل الروائي - قراءة في روايات عبدالعزيز مشري

• ولد إبراهيم : محمد الأمين

السرديات البويثيقية ومشغل الدلالة : قراءة لتجربة

ع ٣٣ النقد البويثيقي السردى العربى

• يحيوي : رشيد

ع ٣٦ خيمياء اللغة الأدبية

• يعقوب : مصطفى

ع ٣٥ الأعمال الشعرية لإبراهيم ناجي .. نصوص مجهولة

* يقطين : سعيد

ع ٣٥

كتابة تاريخ السرد العربي

* بونس : صلاح الدين أحمد

ع ٣٤

الشاعر بدوي الجبل وتقدم الحص التاريخي



ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhrif.com>